BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

№ H0H6.H05

Sewall Fund

CAUTIO
write in this
Penaltie
the Co

ÜBER DIE GRUNDLAGEN MUSIKALISCHER WIRKUNGEN

POPULÄR-
WISSENSCHAFTLICHE
STUDIE

VON

DR. RICHARD STÖHR
PROFESSOR AN DER AKADEMIE FÜR MUSIK
IN WIEN

LEIPZIG 1924
FR. KISTNER & C. F. W. SIEGEL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

27969
Sewall
Mar. 7, 1927
C

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 919824

Vorwort.

Indem ich dieses Büchlein der Öffentlichkeit übergebe, sei es mir gestattet, an dieser Stelle den Herren Dr. Max Unger in Leipzig und Dr. Emil Klein in Wien meinen wärmsten Dank zu sagen für ihre wertvollen Anregungen und Ratschläge, durch die sie mich vor Drucklegung dieses Werkes unterstützt haben.

Wien, im September 1924.

Einleitung.

Je tiefer in unserer Zeit Musik aller Gattungen ins Volk gedrungen ist, und je weitere Kreise, teils ausübend, teils bloß aufnehmend sich zu ihr drängen, desto auffälliger tritt das Mißverhältnis zwischen dem innern Wert des Kunstwerkes und seiner Wirkung auf die Massen für uns zutage. Freilich ist hier mit dem Begriff „Wirkung" nicht jene gemeint, die ich als Dauerwirkung bezeichnen möchte und die dem innern Wert des Kunstwerks proportional ist, sondern die Augenblickswirkung, von der der sogenannte „Erfolg" eines Werkes in erster Linie abhängt, und von dem nur in Ausnahmsfällen auf den wirklichen Wert des Kunstwerks geschlossen werden kann. Diese Augenblickswirkung und ihre Ursachen sollen hier untersucht und analysiert, ihre Komponenten streng gesondert behandelt werden. Die Untersuchung wird dann in folgenden Fragen gipfeln: Was lieben wir eigentlich an der Musik und wie, in welcher Form lieben wir sie? Die erste Frage wird zur Erkennung jener Elemente führen, die der Musik an sich eigen sind, das sind die Kennzeichen des Klassizismus, Rhythmus und Klang, die zweite Frage hingegen uns über die Hilfsmittel jener Wirkung Aufschluß geben, die den Erfolg bedingen: also über die reproduzierende Persönlichkeit, über den Einfluß der Massenpsyche, über die Verbindung der Musik mit andern Künsten, so daß sie je nach der Rolle, die sie hierbei spielt, zur unterstützenden und zur unterstützten Musik wird, und schließlich soll über besondere Arten von Wirkung gesprochen werden, die von banaler Musik, bekannter Musik, und gedämpfter (entfernter) Musik ausgehn. Bei Betrachtung aller dieser Wirkungsmöglichkeiten werde ich nicht den kultivierten Hörer oder gar den Musiker, sondern den einfachen Mann aus dem Volk im Auge haben, der dem Kunstwerk ungeschult und unbefangen gegenübertritt.

I. Teil.

1. Die Kennzeichen des Klassizismus.

Während Musikästheten und Historiker den Begriff der klassischen Musik so eng umgrenzen, daß er eigentlich nur die Meister des 18. und die vom Anfang des 19. Jahrhunderts umfaßt, nehme ich hier den Begriff mit Rücksicht auf seine gemeinsamen harmonischen und formalen Merkmale und mit Rücksicht auf die künftige Musikentwicklung, die erst in den letzten Jahrzehnten vom klassischen Boden vollkommen fortdrängt, viel weiter und verstehe unter klassischer Musik jene, deren harmonische Gesetze durch unsere Harmonielehre durchwegs erklärbar sind (also Wagner eingeschlossen), deren Formen, angefangen von der Liedform bis zur Sonate noch vollständig nach klassischem Vorbild gebaut sind. Der Nichtklassiker in ersterem (harmonischem) Sinne würde durch Meister wie Reger, Debussy, Schönberg, Strawinsky usw. vertreten sein. Fragt also jemand im Sinne dieser Abgrenzung nach den Kennzeichen der klassischen Musik, so könnte man ihm darauf antworten: Alles was in der Harmonielehre an Klängen und deren Verbindungen, in der Formenlehre an Formen und deren Aufbau gelehrt wird, bildet seiner Summe nach das Wesen des Klassizismus, denn eine Harmonielehre, die die Klänge eines Schönberg, eines Strawinsky, teilweise auch die eines Reger oder Debussy in ein harmonisches System bringt, gibt es noch nicht. —

Betrachtet man jedoch das Wesen des Klassizismus von einer höhern Warte aus, so gelangt man zur Aufstellung von mehreren leitenden Prinzipien, ohne welche die Entstehung einer klassischen Form nicht gedacht werden kann und die im folgenden des nähern entwickelt werden sollen. Das erste dieser Prinzipien ist rein harmonischer Natur und nenne ich es

a) Das Prinzip der Kadenz*).

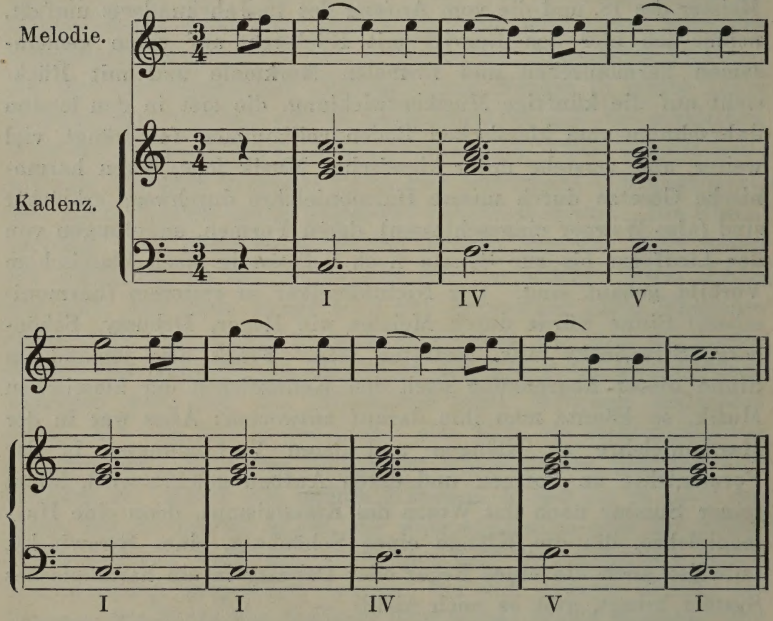
Dasselbe besteht darin, daß sich alle Musik, die ich früher unter dem Namen der klassischen zusammenfaßte, auf die Stufen-

*) Für das Verständnis desselben muß ich die Kenntnis der Harmonielehre als gegeben voraussetzen.

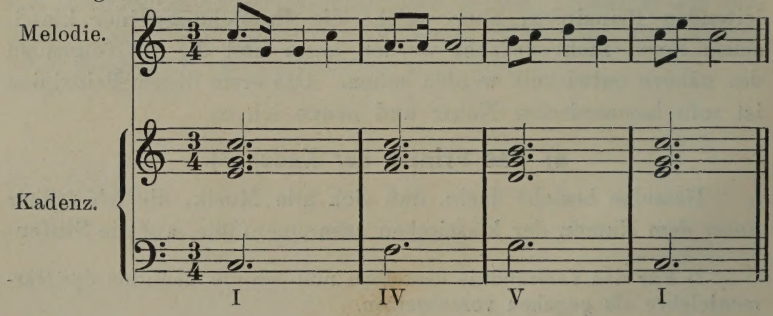
folge I, IV, V, I zurückführen läßt. Alle andern vorkommenden Stufen sind demnach als Vertretungsstufen dieser 3 Hauptdreiklänge anzusehen, so die II. als Vertretung der IV., die VI. als Vertretung der I. und IV., die III. als Vertretung der V. und I., die VII. als Vertretung der V.

Am reinsten wird diese Kadenzfolge in unveränderter Gestalt bei einfacher Musik, also bei Volksliedern, nachzuweisen sein, was aber nicht sagt, daß nicht auch vielen Themen z. B. Beethovenscher Sonaten die einfache nackte Kadenz zugrunde liegt.

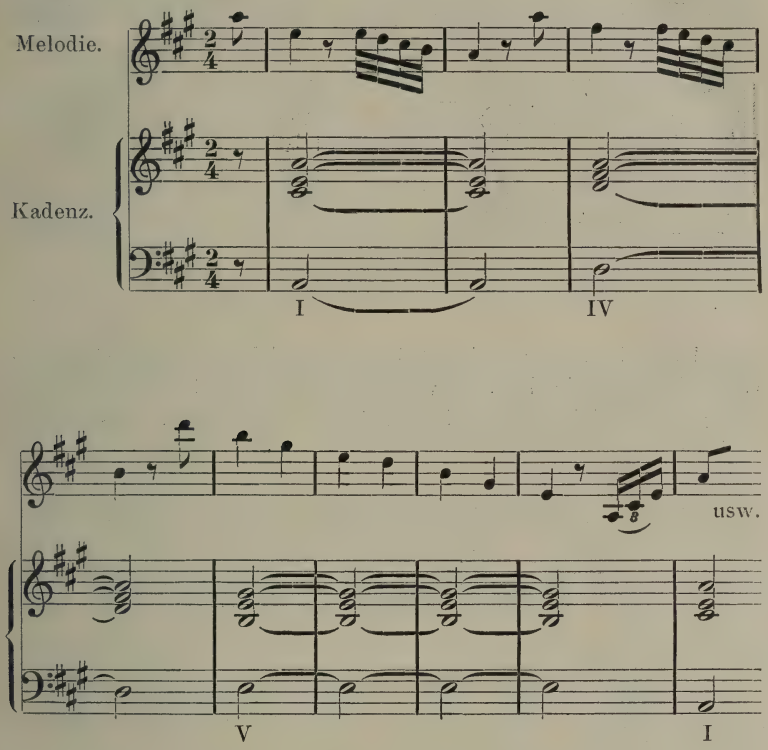
Beisp. 1a. Volkslied. Einfache Kadenz als harmonische Grundlage.



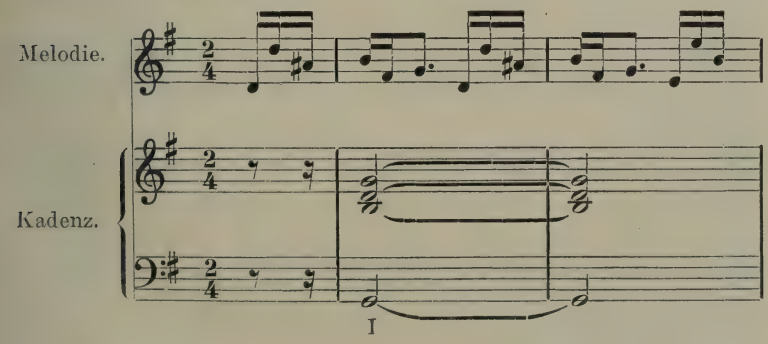
Beisp. 1b. Studentenlied. Einfache Kadenz als harmonische Grundlage.

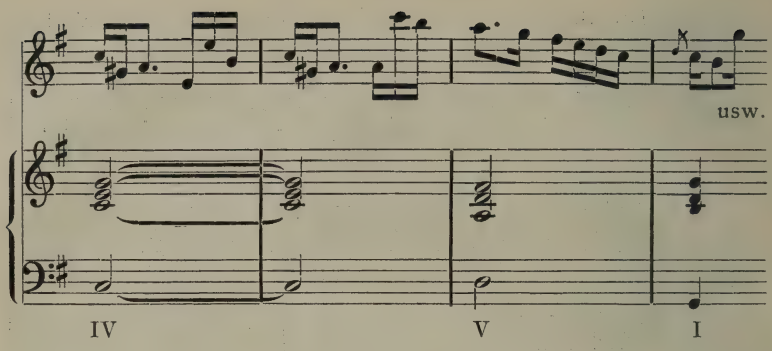


Beisp. 1c. Beethoven, Sonate op. 2, 2. Einfache Kadenz als harmonische Grundlage.



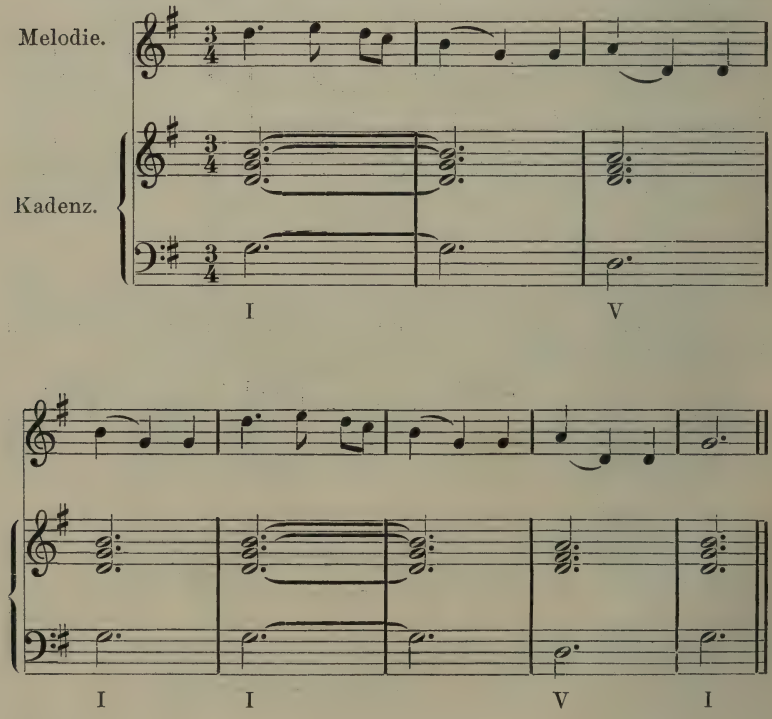
Beisp. 1d. Beethoven, Sonate op. 14, 2. Einfache Kadenz als harmonische Grundlage.



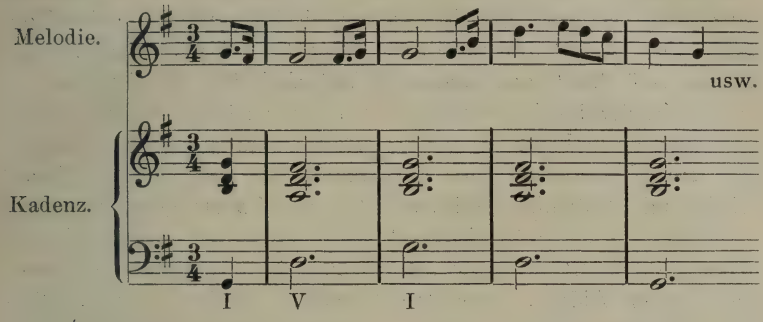


Diese Kadenz ist aber bei weitem nicht die allerprimitivste Grundformel, wir kennen vielmehr auch manche Themen oder gar ganze Stücke, deren harmonisches Gerippe nur aus Tonika und Dominante besteht.

Beisp. 2a. Volkslied. Teilkadenz (I V I) als harmonische Grundlage.



Beisp. 2b. Beethoven, Menuett aus dem Septett. Teilkadenz als harmonische Grundlage.



Gibt es eine Erklärung für das Phänomen der Kadenz? Ich glaube die folgende als eine plausible geben zu können. In jedem Ton schlummern zwei sogenannte Tonalitätsenergien. Vermöge der ersten, der beharrenden Tonalitätsenergie sucht er Grundton eines Dreiklangs und zugleich Tonika einer bestimmten Tonart zu sein, die er festzuhalten strebt. Der Beweis dafür liegt in folgendem Experiment: Erklingt irgendwo in der Natur ein vereinzelter Ton ohne Zusammenhang mit andern, so wird der musikalische Mensch, wenn man ihn auffordert, diesen Ton durch eine Harmonie zu stützen, ihn meist als Grundton (seltener als Quint) auffassen und den entstandenen Dreiklang als tonischen Durdreiklang der betreffenden Tonart empfinden, obwohl er auch als andere Stufe gedacht werden könnte. Den gewonnenen Akkord als Tonika wird der Betreffende aber auch unwillkürlich festzuhalten suchen, d. h. wenn man ihn nun etwa aufforderte, eine bestimmte Melodie zu singen, so würde er sie instinktiv in jener Tonart singen, für welche der eben angegebene Akkord tonischer Dreiklang war.

Die zweite Tonalitätsenergie, die ich die fortschreitende nennen möchte, beruht auf der Beschaffenheit der Obertöne, deren siebenter sich bekanntlich mit der kleinen Septime deckt. Es wird also, wenn ich das große C anschlage, unter anderem das eingestrichene b mitklingen, das man übrigens auch mit freiem Ohr deutlich vernehmen kann. Dieses $\bar{b}$ gehört aber nicht mehr der Tonart C dur, sondern zusammen mit den ebenfalls als Obertöne mit erklingenden Tönen $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ der Tonart F dur an, deren Dominant-Septakkord also in Form von Obertönen mitklingt. Dieser hat bekanntlich das Bestreben, sich mit fallendem Quintschritt in die ihm zugehörige Tonika (in diesem Fall F dur)

aufzulösen, somit führt auf Grund dieser Obertöne die fortschreitende Tonalitätsenergie das erstangeschlagene C nach F, oder einen zuerst angeschlagenen tonischen Dreiklang der Tonart C dur zur IV. Stufe dieser Tonart (F A C). Wir nennen diesen Baßschritt den stärksten Baßschritt*). Es ist der Urschritt in der Musik, alles geht auf ihn zurück. — Nun müßte, nachdem einmal die Kugel ins Rollen gekommen ist, vermöge der fortschreitenden Tonalitätsenergie der entstandene Akkord wieder mit fallendem Quintschritt nach abwärts geführt werden, es müßte also der Dreiklang B D F folgen, wenn nicht die beharrende Tonalitätsenergie als stärkere das Festhalten der durch den ersten Akkord erzeugten Tonalität fordern würde. War also der erste Akkord C E G, so hat sich unser Tonalitätsgefühl damit unwillkürlich gleichzeitig auf die Tonart C dur festgelegt, und der als zweiter gefolgte Akkord der IV. Stufe, der ja auch C dur angehört, kann nun nicht seinerseits wieder als Tonika gedeutet werden, außer es folgt ihm nichts mehr nach, in welchem Falle der zuerst erklungene Dreiklang C E G nachträglich als Dominante erfaßt wird. Die beharrende Tonalitätsenergie strebt nun im Gegensatz zur fortschreitenden (welche dieses Erfassen als Dominante begünstigt) wieder nach dem Ausgangsakkord zurück und wird ihn am logischsten mit dem stärksten Baßschritt also in C dur von G aus erreichen.

Ein direktes Zurückgehen zur Ausgangstonika ist auch möglich und ergibt den sogenannten Plagalschluß (IV I), derselbe tritt aber stets nur als Anhang, nicht als Ersatz des vollständigen Kadenzschlusses auf.

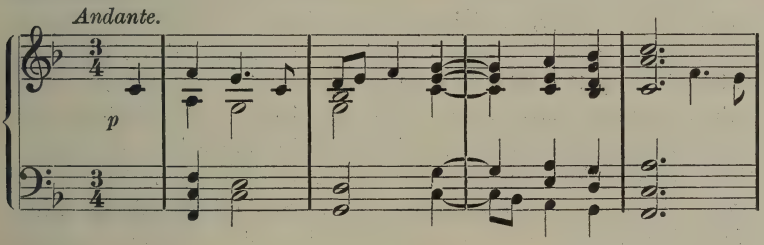
Wir verließen also der zweiten Tonalitätsenergie folgend die Tonika mit dem gleichen Schritt, mit dem wir der ersten folgend wieder in dieselbe zurückstreben. Und dadurch sehen wir die Stufenfolge I IV V I entstehen. Freilich ist damit die unmittelbare Aufeinanderfolge von IV und V (in C dur F A C—G H D) nicht logisch erklärt, sondern die beiden Stufen erscheinen gleichsam zufällig Nachbarn geworden. Jeder nun, der die beiden genannten Stufen in einer beliebigen Tonart aufeinanderfolgen läßt, ohne sie vorher oder nachher auf ihre zugehörige Tonika zu beziehen, wird finden, daß diese Akkordfolge tatsächlich nichts Zwingendes an sich hat, erst in dem Moment uns selbstverständlich erscheint, wo wir ihr die entsprechende Tonika voransetzen oder sie ihr folgen lassen.

---

*) Die Begriffe der starken und schwachen Baßschritte hat zuerst Leopold Suchsland in Graz in die Harmonielehre eingeführt.

Die in der Kadenz enthaltenen Baßschritte werden nebst dem Terzenschritt abwärts (immer bezogen auf den Grundton der betreffenden Harmonie) als starke Baßschritte bezeichnet und bilden eines der wichtigsten Kennzeichen der klassischen Musik im Gegensatz zu den sogenannten schwachen Baßschritten, d. i. dem Terzenschritt aufwärts und dem Sekundenschritt abwärts, während der Quintenschritt aufwärts als indifferenter Schritt zu bezeichnen wäre. Die Häufung der letztgenannten Baßschritte wird also selbst ein so kurzes Bruchstück wie das folgende trotz strengster Diatonik sofort als unklassisch erkennen lassen.

Beisp. 2c. Rachmaninoff, Trio, D moll, II. Satz. Häufung schwacher Baßschritte.



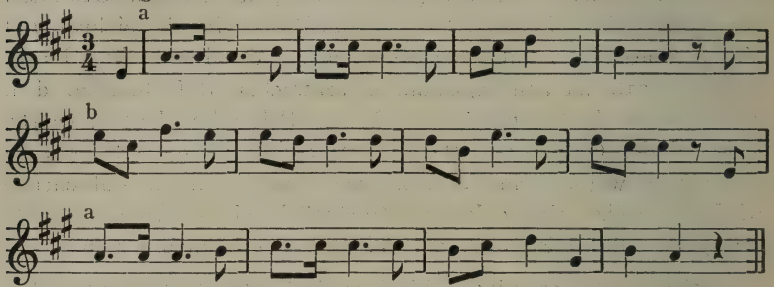
Weiteres über das Wesen der Kadenz wird noch später in dem Kapitel über Polarität zu sagen sein. —

Die im folgenden entwickelten Grundprinzipien der klassischen Formen sind im Gegensatz zum eben Besprochenen mehr oder weniger formaler Natur.

b) Das Prinzip der Wiederholung.

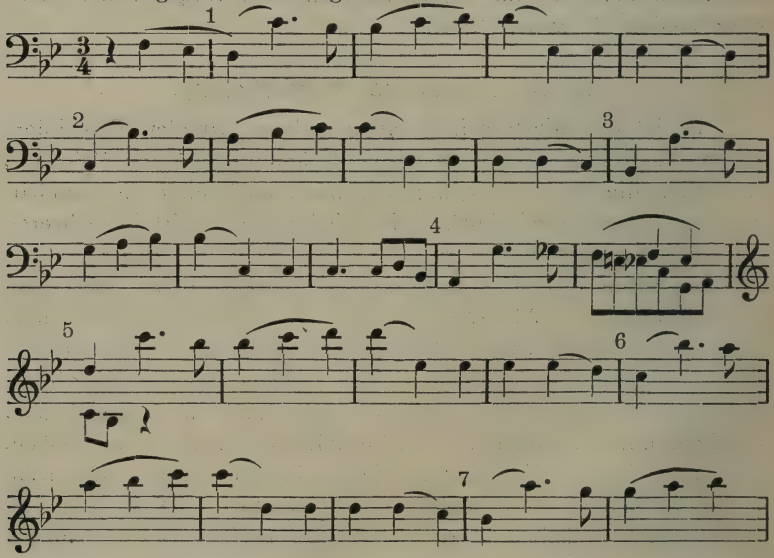
Es ist das Mutterprinzip aller andern formalen Prinzipien. Ohne Wiederholung gäbe es keine Veränderung, keine Polarität, und auch die Wellenbewegung ist, wenn auch ohne sie denkbar, doch meist an sie geknüpft. Die Wiederholung tritt in mehreren unterschiedlichen Gestalten auf. 1. Als Wiederholung in der gleichen Stimme, und zwar a) als unmittelbare, b) als mittelbare Wiederholung. 2. Als Wiederholung in verschiedenen Stimmen (Imitation, Kanon, Fuge). Formelemente, die durch unmittelbare Wiederholung entstehen (sei es auf gleichen oder verschiedenen Tonstufen, in letzterem Falle als Sequenzen bezeichnet), sind häufiger nur als Bausteine, also formbildende Elemente zu denken. Bei mittelbarer Wiederholung kann jedoch bereits eine selbständige sogenannte dreiteilige Form entstehen. Vgl. Beisp. 1d (unmittelbare Wiederholung) und 3a (mittelbare Wiederholung).

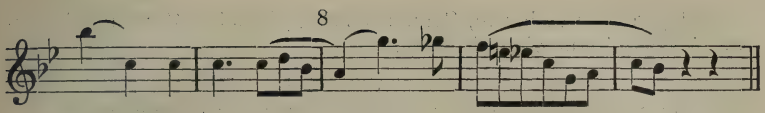
Beisp. 3a. Volkslied. Mittelbare Wiederholung nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit.



Nicht nur beim Aufbau aus dem kleinsten Formelement (dem zweitaktigen Motiv, s. Beisp. 1d), sondern auch bei Entwicklung der größten aller Formen, der Sonatenform ist das Prinzip der Wiederholung Grundbedingung der Form, im ersteren Falle freilich als unmittelbare, im zweiten als mittelbare Wiederholung, da ja die Sonatenform dreiteilig ist und die Wiederkehr des Expositionsteils den Angelpunkt der ganzen Form bedeutet. Die Wiederholung ist eines der Hauptmomente, welches der klassischen Musik Klarheit und leichte Verständlichkeit einerseits, Symmetrie andrerseits verleiht. Der Klassiker kennt unmittelbare Wiederholungen bis zu achtmal, von mittelbaren ganz zu schweigen. Vgl. Beisp. 3b.

Beisp. 3b. Schumann, Klavierquartett Es dur, III. Satz. Unmittelbare achtmalige Wiederholung.





Von den acht Wiederholungen ist nur die vierte und achte verändert und verkürzt.

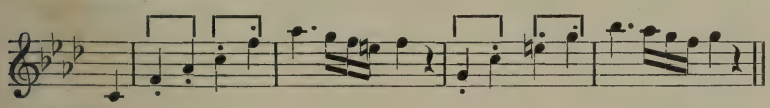
Das, was die Sequenz so banal machen kann, ist die zu häufige Wiederholung in unveränderter Form. Übersteigt die Anzahl der Wiederholungen auf den gleichen Stufen ein bestimmtes Maß, so entsteht eine gewisse Starrheit des Ausdruckes, wie sie in der Melodia ostinata beabsichtigt wird und besonders dem slavischen Idiom in der Musik eigen ist.

Anders ist die Sache, wenn die Wiederholung in Nebenstimmen, als zu Begleitungszwecken auftritt. In diesem Falle dient sie nicht so sehr der Deutlichkeit und Symmetrie, als vielmehr der Einheitlichkeit und ist in ihrer Ausdehnung unbegrenzt. So ist z. B. die konstante Wiederholung gewisser Figuren Grundbedingung für die Einheitlichkeit mancher Stücke wie Etüden, Präludien, Variationen.

c) Das Prinzip der Veränderung.

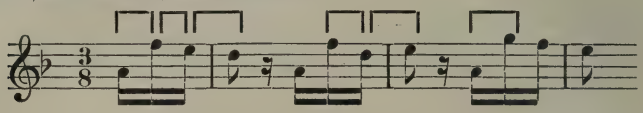
Die Veränderung tritt musikalisch in folgender Gestalt auf: a) als bewußter Selbstzweck. In diesem Falle erzeugt sie die Kunstform der Variation, eine der ältesten Formen in der Instrumentalmusik, b) als ornamentale Veränderung im kleinen, c) in speziellen Fällen als Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Stimmenvertauschung im doppelten Kontrapunkt, endlich d) als zufällige Veränderung. Von letzterer sprechen wir, wenn durch Wiederholung eines Motivs auf verschiedenen Stufen harmonische Veränderungen*) oder Veränderungen einzelner Intervallschritte entstehen, vgl. Beisp. 4a und 4b.

Beisp. 4a. Beethoven, Sonate op. 2, 1. Zufällige Motivveränderung, harmonisch bedingt.



*) Man kann also die Sequenz sowohl als Produkt der Wiederholung, als auch, wenn man an die harmonische Grundlage denkt, als Produkt des Veränderungsprinzips betrachten.

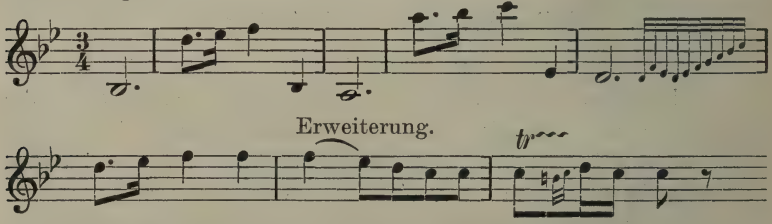
Beisp. 4b. Beethoven, Sonate op. 31, 2, Finale. Zufällige Motivveränderung, harmonisch bedingt.



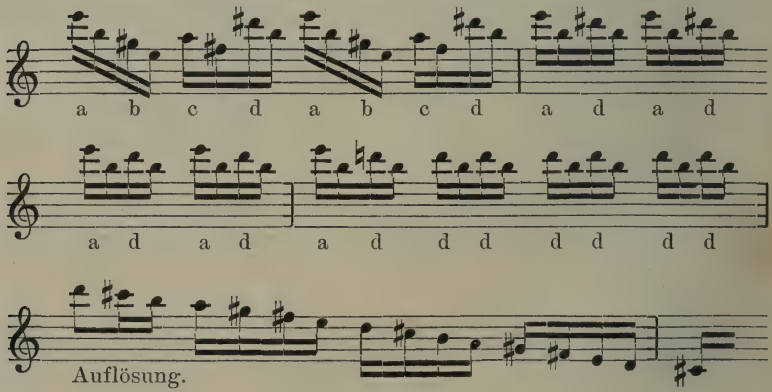
Das konstante Element in diesem Fall ist der Rhythmus, das variable die Intervalle. —

Bei allen bisherigen Formen der Veränderung erschienen die Motivumrisse im wesentlichen beibehalten. Dies ist nicht der Fall bei der sogenannten Motiverweiterung oder Motivteilung (Beisp. 4c und 4d). Bei der ersteren entwächst dem meist erst wiederholten Motiv als Keim eine mehr oder weniger breit ausladende Melodie, bei der zweitgenannten zerfällt das zunächst erst wiederholte Motiv in seine Teile, die sich dann nach folgendem Schema (a b c d, a b c d, a d, a d, d d d . . .) aneinanderreihen. Die dadurch bedingte Steigerung führt dann schließlich zur Auflösung des Motivs oder direkt zu einem neuen Gedanken. —

Beisp. 4c. Beethoven, Sonate op. 31, 2, Mittelsatz. Motiverweiterung.

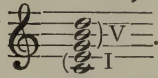


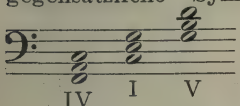
Beisp. 4d. Beethoven, Sonate op. 53. Motivteilung.



d) Das Prinzip der Gegensätzlichkeit

(und der Polarität).

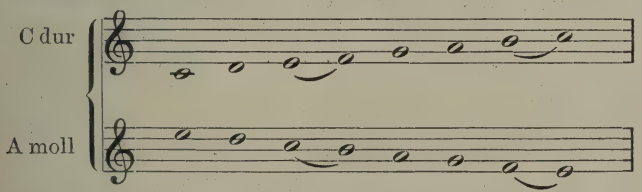
Ich bezeichne mit Polarität jene Gegensätzlichkeit, die mit Symmetrie gepaart ist. Sie findet sich in der Musik sowohl in harmonischer und melodischer als in formaler Gestalt, endlich als reine Gegensätzlichkeit ohne Symmetrie in bezug auf den Charakter der einzelnen Teile eines Werkes ausgedrückt. Die primitivsten Harmonieverhältnisse, bereits also I V oder I IV, zeigen diese Polarität, die sie auch bildlich ergeben 

. Die Gruppierung um das gemeinschaftliche G erzeugt hier die gegensätzliche Symmetrie ebenso wie in den Kadenzstufen 

die Gruppierung um den Tonika-Dreiklang.

Während die Polarität zwischen den Hauptstufen also klar auf der Hand liegt, war es erst Riemann vorbehalten, das Polaritätsverhältnis zwischen Dur und Moll in seinem System logisch durchzuführen. Er leitete die Existenz des Moll ursprünglich von den theoretisch supponierten Untertönen ab, die in ihrer Aufeinanderfolge den Obertönen polar entgegengesetzt sind und bildete infolgedessen die Tonleiter des Mollgeschlechtes von der Dominante aus, die für ihn der Grundton ist. Auf diese Weise ergibt sich absteigend das polar entgegengesetzte Bild der Halb- und Ganztöne im Verhältnis zur parallelen Durtonleiter,

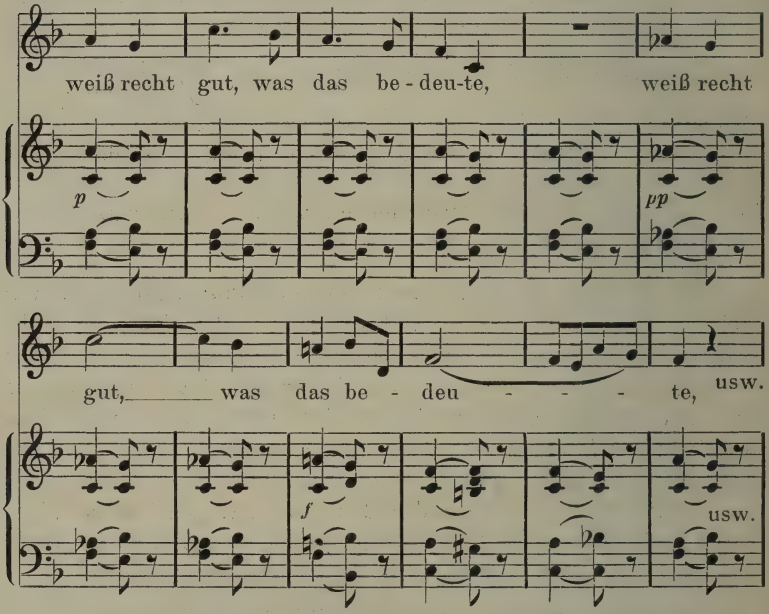
Beisp. 5a. Polarität von Dur und Moll in der Tonleiter ausgedrückt.



ebenso das polare Bild aller abgeleiteten Harmonien. Auf das Harmoniesystem Riemanns hier näher einzugehen, würde zu weit führen. Es genüge der Hinweis auf die eben genannte von ihm zuerst aufgestellte und durchgeführte Polarität zwischen Dur und Moll. — Wohl zu unterscheiden von dieser rein bildlich darstellbaren Gegensätzlichkeit ist die harmonische Gegensätzlichkeit, die sich in gefühlsmäßiger Wirkung ausdrückt und zunächst einmal bei der unmittelbaren Aufeinanderfolge von

gleichnamigem Dur und Moll ergibt, wie Schubert sie so liebt. Die Wiederholung einer melodischen Durwendung unmittelbar darauf in Moll wirkt wie eine vorübergehende Beschattung des gleichen melodischen Ornaments und drückt einen harmonischen Gegensatz auf die denkbar einfachste Weise aus.

Beisp. 5b. Schubert, „Geheimes". Harmonische Gegensätzlichkeit durch unmittelbare Folge von Dur und Moll.



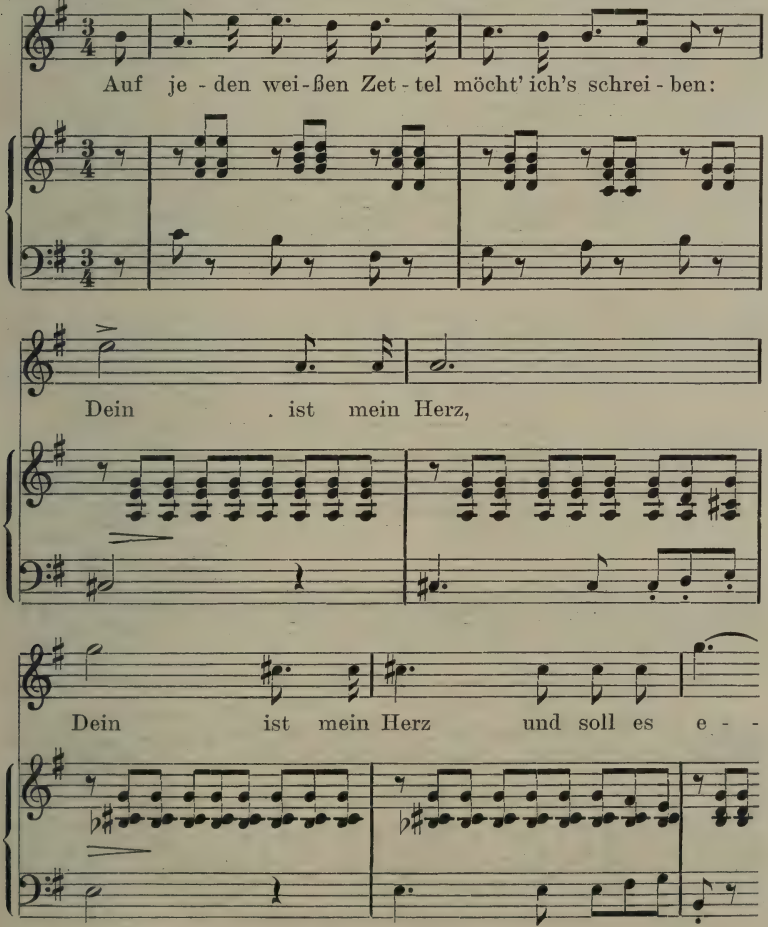
Gerade umgekehrt bringen die alten Meister, so insbesondere Bach, mit ihren Durschlüssen bei Stücken in Moll eine entgegengesetzte stereotype Wirkung hervor. Das Ausklingen in hellem Dur nach vorausgegangenem gleichnamigem Moll besitzt abgesehen von seiner theoretischen Begründung (nur die große Terz wurde als vollwertige Konsonanz für schlußkräftig erachtet) auch die wertvolle gegensätzliche Wirkung einer neuen Klangfarbe auf gleicher tonaler Grundlage.

Harmonische Gegensätzlichkeit ergibt sich ferner insbesondere bei der Aufeinanderfolge verschiedener Tonarten, wobei die in bestimmtem Verhältnis zueinanderstehenden Tonarten immer die gleiche Art gegensätzlicher Wirkung auslösen. Im allgemeinen kann man sagen, daß die Modulation in die Dominanttonart eine hellere Farbe herbeiführt und zugleich ein bewegendes Prinzip darstellt, während die Modulation in die Unter-

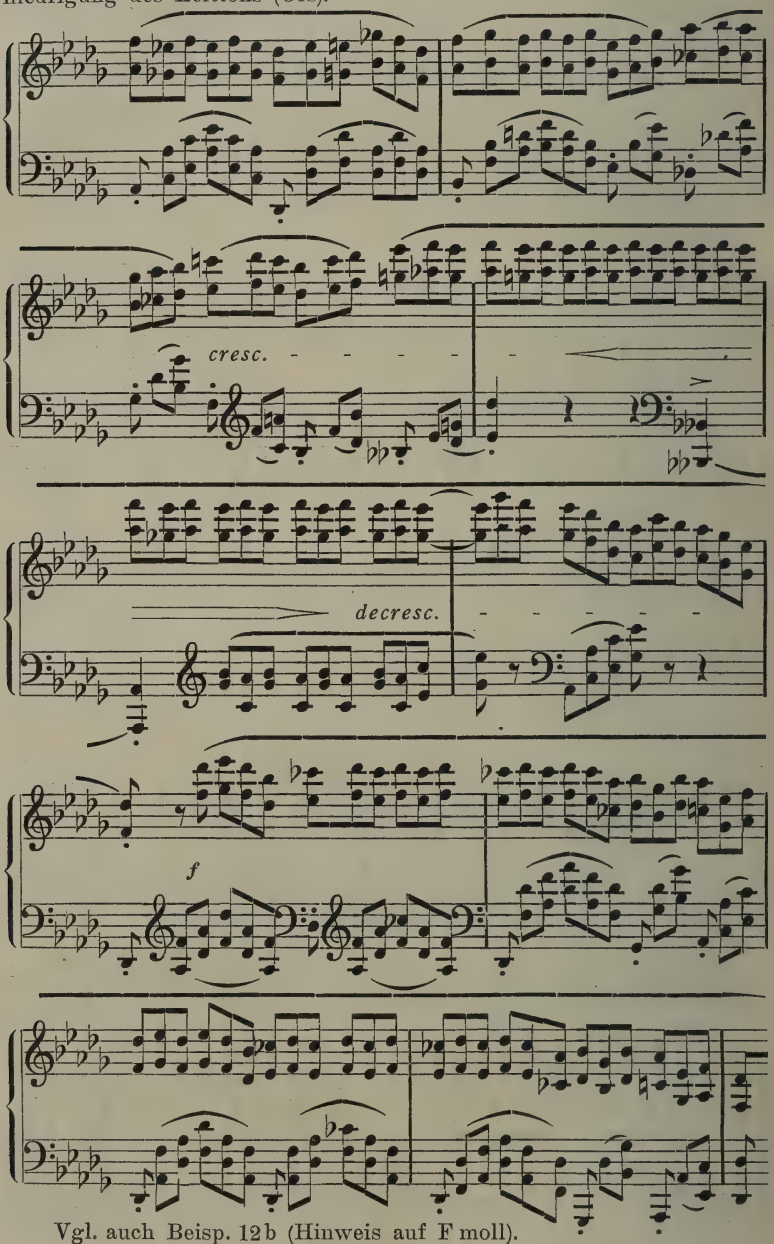
dominante diesem bewegenden Prinzip ein beruhigendes und verdunkelndes gegenübersetzt. Nicht nur die wirkliche Modulation, sondern schon der bloße Hinweis auf die betreffenden Tonarten ist imstande, die gleichen Wirkungen hervorzubringen.

So wird in dem folgenden Beispiel (5c) das unruhig Drängende durch den starken Hinweis auf die Dominanttonart (mittels des Cis), in dem weiter angeführten Schlusse der Chopin-Etüde, Beisp. 5d, die Beruhigung und das Nachlassen durch den Hinweis auf die Unterdominante (Erniedrigung des Leittons) hervorgerufen.

Beisp. 5c. Schubert, „Ungeduld". Das unruhig Drängende liegt in dem Festhalten der Wechseldominantharmonie (vom dritten Takt an).



Beisp. 5d. Chopin, Etude Des dur. Das Nachlassen und die beruhigende Wirkung liegt in der ab siebenten Takt eintretenden Erniedrigung des Leittons (Ces).

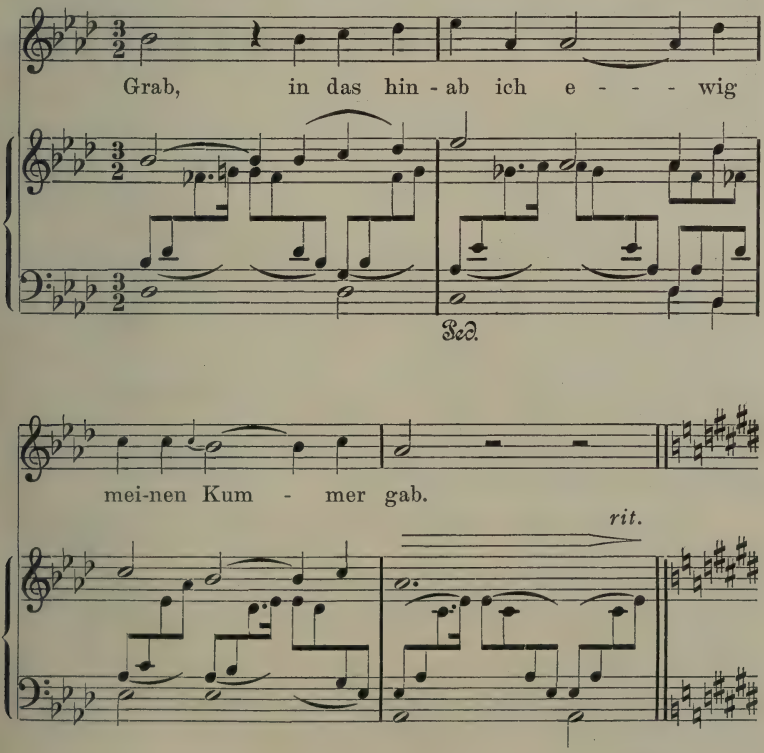


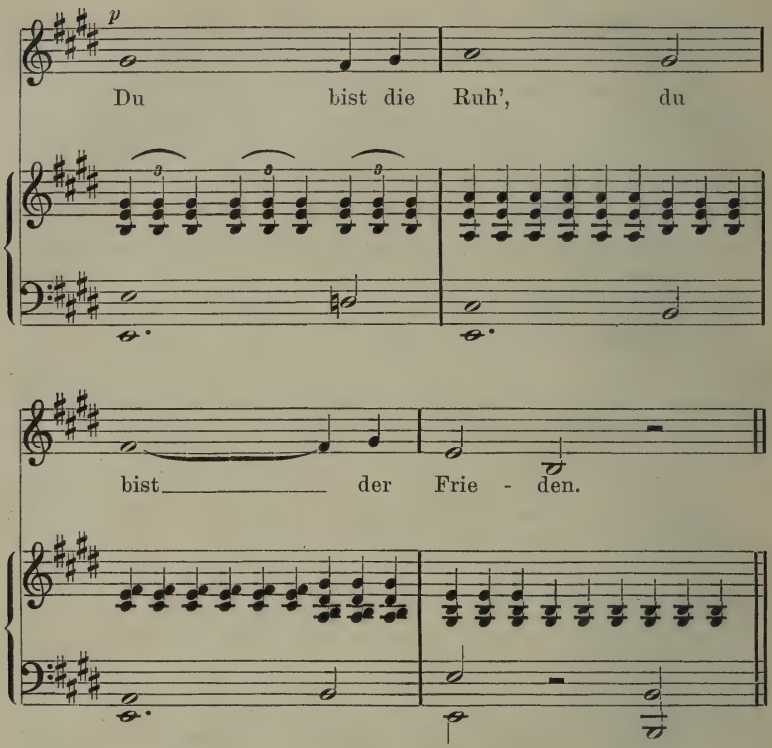
Vgl. auch Beisp. 12b (Hinweis auf F moll).

Ähnliches ist in der ausklingenden Coda anderer Werke immer wieder nachzuweisen. —

Noch deutlicher kann man Wirkungen durch harmonische Gegensätzlichkeit beobachten, wenn es sich nicht einfach um Tonika-Dominantverhältnisse, sondern um durch sogenannte „Terzenverwandtschaft“ erzeugte Kontraste handelt. So beachte man, wie Schumann (Beisp. 5e) die schon im Text ausgedrückte Ruhe nach vorausgehender Leidenschaft durch einfache Aneinanderreihung der Tonarten As dur und E dur auch musikalisch treffend charakterisiert. Natürlich muß As dur dabei in enharmonischer Verwechselung zu Gis dur umgedacht werden. E dur bildet hier gleichsam den kräftigeren Ersatz für eine verdunkelnde und beruhigende Mollunterdominante (Cis moll) und hat vor ihr die Wirkung größerer Gegensätzlichkeit voraus.

Beisp. 5e. Schumann, „Widmung“. Beruhigende Wirkung des E dur nach dem vorausgegangenen As dur.

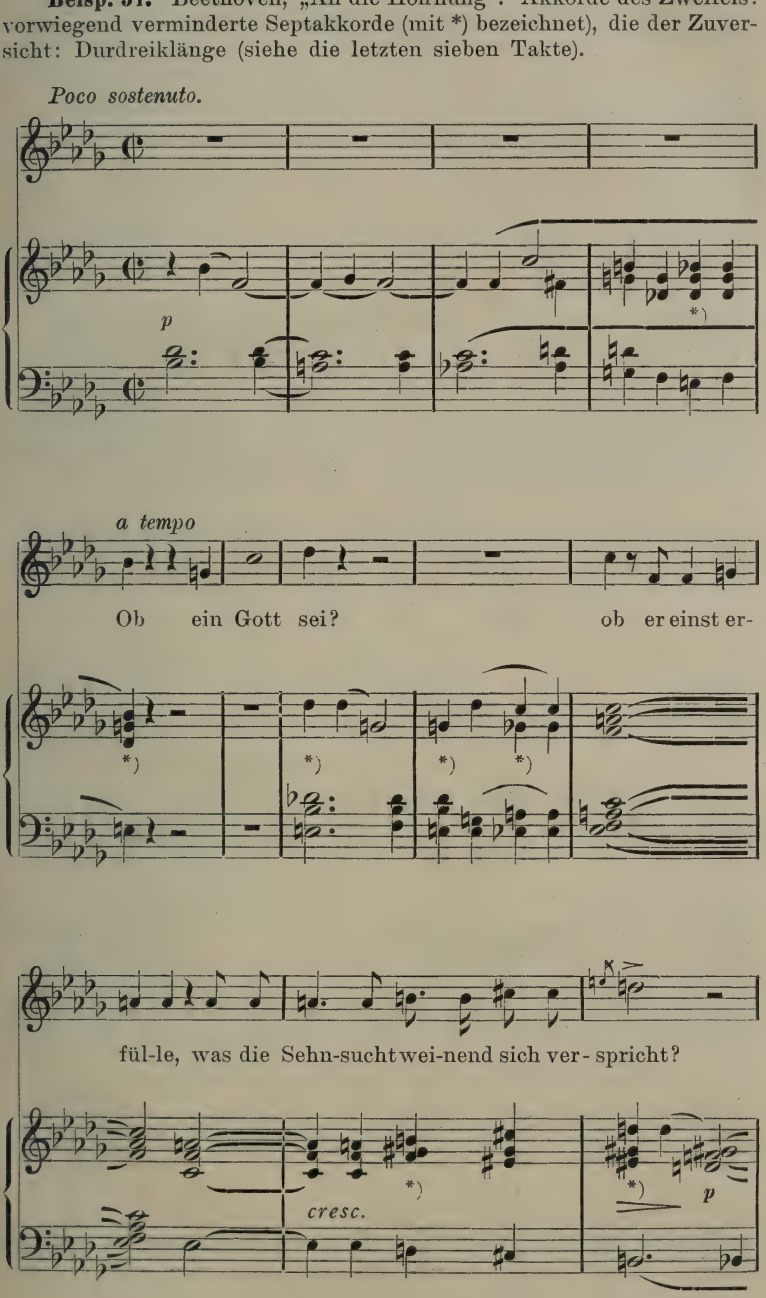


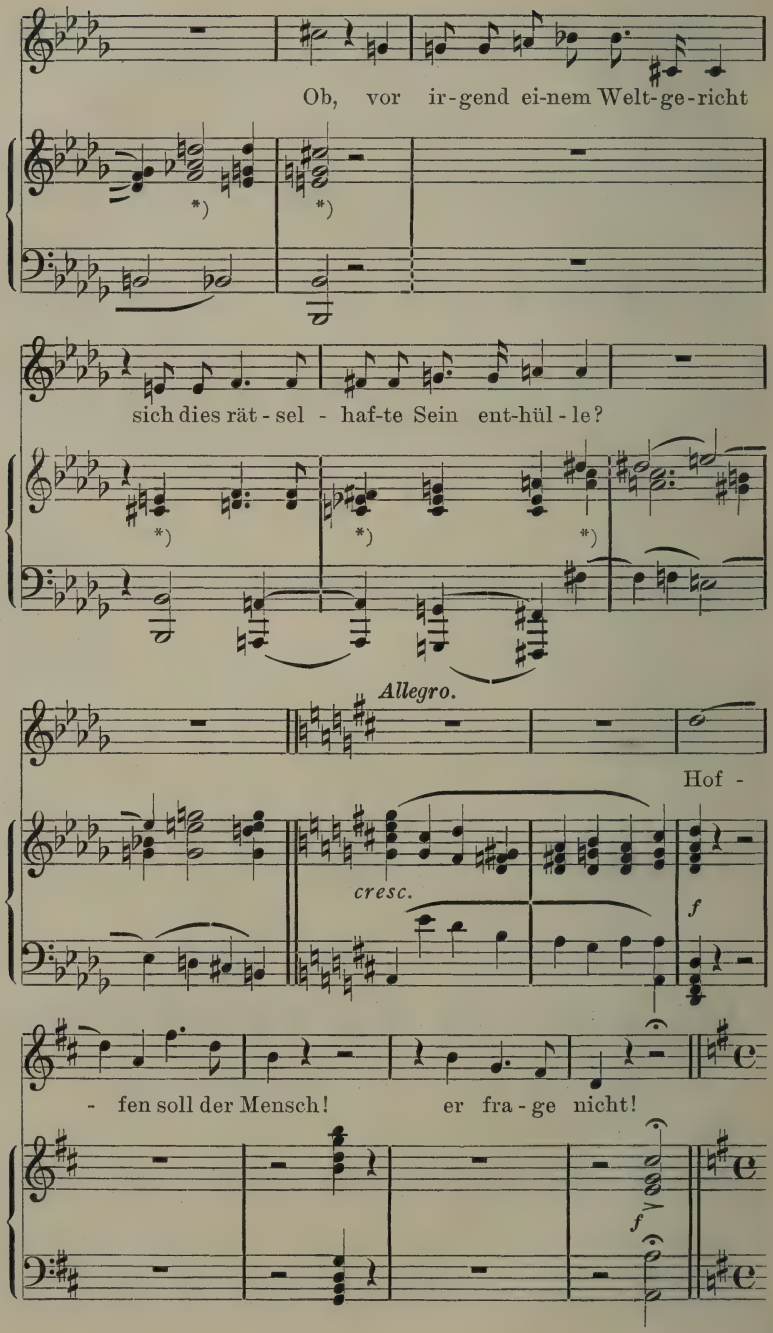


Die in der Dissonanz als solcher enthaltene Gegensätzlichkeit äußert sich rein musikalisch durch die unmittelbare Aufeinanderfolge des unbefriedigenden Dissonanzklanges und der auflösenden Konsonanz. Wenn der dissonierende Vorhalt sehnsuchtsvolle Stimmung auszulösen vermag (vgl. „Tristan", Vorspiel), so wird hier das Gleichzeitige des Gegensätzlichen, das in dem Begriff der Sehnsucht liegt (Nichterfüllung — Erfüllung) musikalisch in das Hintereinander der erklingenden und aufgelösten Dissonanz verwandelt.

Der vollkommen konsonierenden Durharmonie gegenüber wirken alle andern Harmonien, so insbesondere der vieldeutige verminderte Septakkord, relativ dissonierend. Wie kräftig dieser Gegensatz ausgedrückt werden kann, zeigt Beethoven in dem folgenden Beispiel aus dem Liede „An die Hoffnung". Der grübelnde Zweifel des Dichters, „ob ein Gott sei", wird hier dem zuversichtlichen Ausruf: „Hoffen soll der Mensch" in schärfster gegensätzlicher Form gegenübergestellt.

Beisp. 5 f. Beethoven, „An die Hoffnung“. Akkorde des Zweifels: vorwiegend verminderte Septakkorde (mit *) bezeichnet), die der Zuversicht: Durdreiklänge (siehe die letzten sieben Takte).

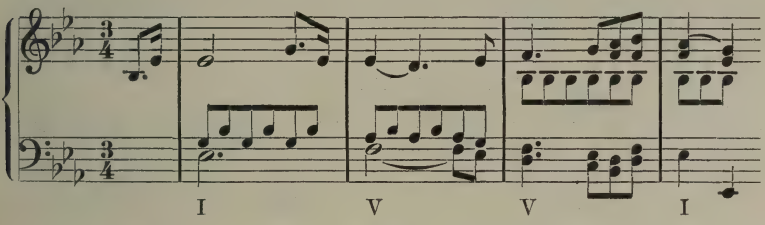



Ob, vor ir-gend ei-nem Welt-ge-richt
sich dies rät-sel - haf-te Sein ent-hül-le?
Allegro.
Hof -
cresc.
f
- fen soll der Mensch! er fra-ge nicht!
f

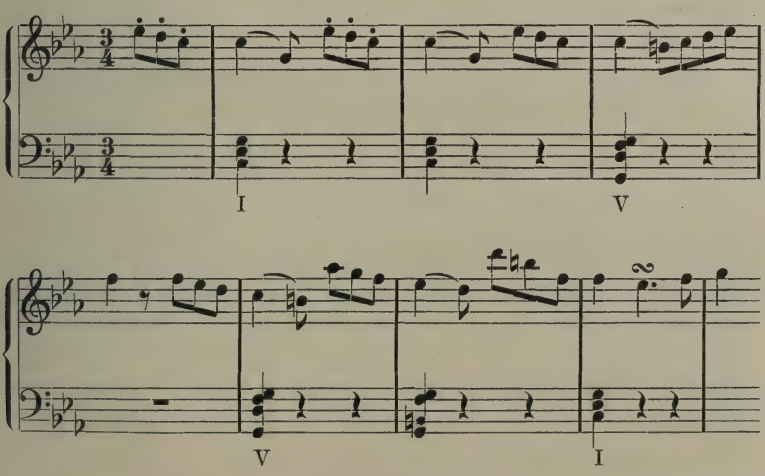
Wenn ich hier vorzugsweise Beispiele aus der Vokalmusik heranzog, so geschah dies in der Erkenntnis, daß der hinzutretende Text die an und für sich nicht so augenfällige harmonische Wirkung verdeutlicht und unterstreicht.

Die formale Polarität, gestützt auf das harmonische Gerüst, erweist sich in den kleinsten Zwei- und Viertaktelementen als ebenso gesetzmäßig vorkommend wie bei den größeren periodischen Bildungen. Nach dem Schema a b b a (wobei a Tonika, b Dominante oder eine andere Stufe sein kann) entstehen z. B. folgende Formelemente.

Beisp. 6a. Beethoven-Sonate op. 31, 3. Viertaktiges Formelement, in harmonischer Beziehung polar gebaut (a b b a = I V V I).

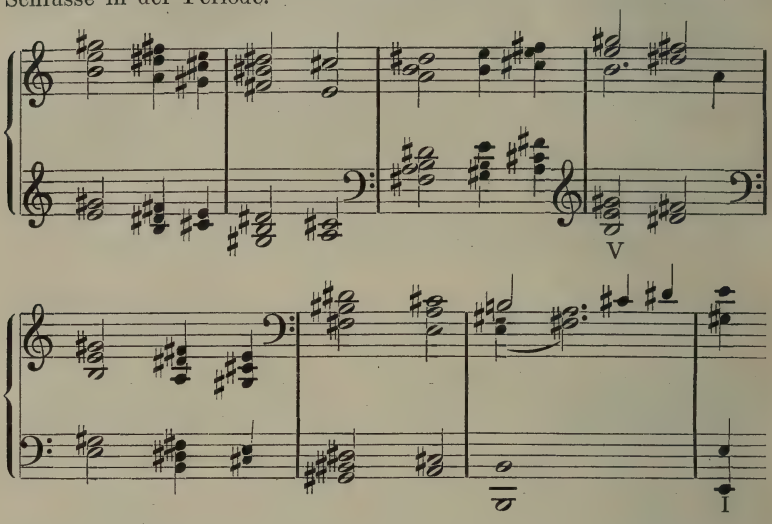


Beisp. 6b. Beethoven, Trio, C moll. Periode, in harmonischer Beziehung ebenso polar gebaut.



Reine Gegensätzlichkeit zeigt sich in der normalen Periode nur in bezug auf die Schlüsse, da die Vorder- und Nachsätze einander bis auf diese Schlüsse gleich sind.

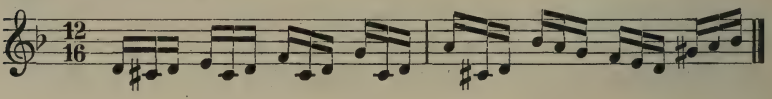
Beisp. 6c. Beethoven, Waldstein-Sonate. Gegensätzlichkeit der Schlüsse in der Periode.

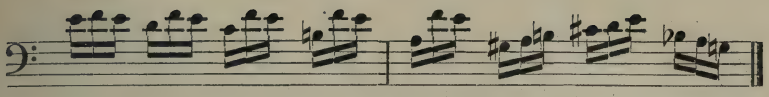


Im Gegensatz zu den so polar gebauten Formelementen, die bereits als geschlossene Formen kleinsten Umfangs auftreten können, bilden die Formen a b a b meist nur Bausteine größerer Gebilde, da ihnen die Geschlossenheit fehlt. Sie sind also, an sich betrachtet, viel unselbständiger, und werden solche größere acht- oder mehrtaktige Bildungen erst durch Aneinanderreihung zu sogenannten Satzketten selbständige Formelemente.

Von melodischer Polarität kann man sprechen, wenn die sogenannte Umkehrung eines Themas in Erscheinung tritt. In einem solchen Falle werden alle aufwärtsgehenden Intervallschritte in die gleichen Schritte abwärts verwandelt und vice versa. Ein Thema und seine Umkehrung stehen also in symmetrisch gegensätzlichem Verhältnis zueinander. In der freien Instrumentalmusik gelegentlich, in der Fuge häufiger vorkommend, wird sie bei gewissen alten Tanzformen wie insbesondere der Gigue zur Regel. Der zweite Teil dieses in zweiteiliger Liedform gehaltenen Bestandteils der Suite beginnt in der Regel mit dem Thema des ersten Teils in der Umkehrung.

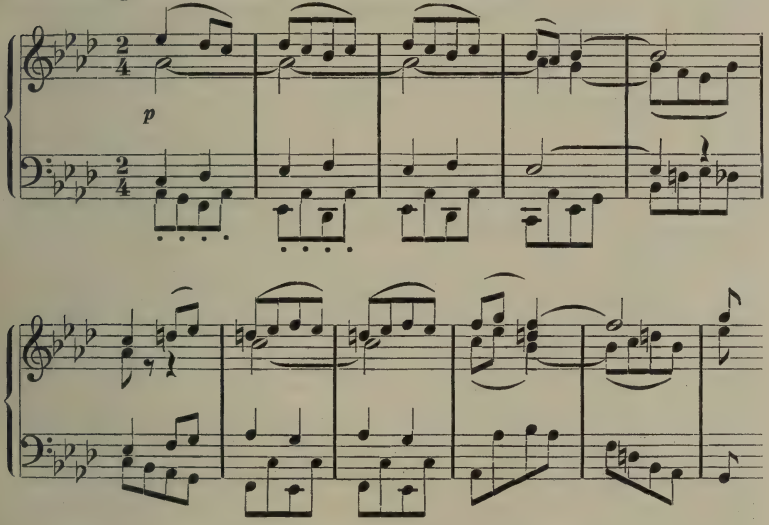
Beisp. 6d. Bach, Englische Suite D moll, Gigue. Thema und dessen Umkehrung.





Die Wirkung melodischer Polarität solcher auf diese Weise veränderten Melodien äußert sich am deutlichsten beim Kanon in der Umkehrung sowie bei der unmittelbaren Nebeneinanderstellung eines Themas und seiner Umkehrung, am besten im Tonika-Dominantverhältnis.

Beisp. 6 e. Brahms, C moll-Symphonie, III. Satz. Thema und dessen Umkehrung unmittelbar nebeneinander gestellt.



Gegensätzlichkeit der Klangfarbe: Zur höchsten Verfeinerung ausgebaut in der Kunst der Instrumentation findet sie bereits innerhalb eines Instrumentes ihren Ausdruck in der Abwechslung von höherer und tieferer Lage, dünnen und vollen Klängen (insbesondere beim Klavier), gebundenen und gestoßenen Noten usw., und wird besonders dann in den Vordergrund treten, wenn es sich um unmittelbare Wiederholung gleicher oder ähnlicher melodischer Wendungen und thematischer Gebilde handelt (vgl. Beethoven, Pathétique-Sonate, II. Satz, Takt 1—8 mit 9—16, sowie III. Satz, Takt 5—8 mit 9—12).

Gegensätzlichkeit des Charakters: Die Anwendung der Gegensätzlichkeit beruht auf der unbewußten künstlerischen Erkenntnis, daß Eindrücke aller Art, und seien es auch die stärksten,

nur bei kurzer Dauer wirksam sind. So erklärt sich die angestrebte Nebeneinanderstellung möglichster Kontraste in der mehrsätzigen Sonate und Symphonie nach bestimmten Gesetzen. Auf einen meist epischen oder pathetischen ersten Satz folgt aus diesen Gründen ein lyrischer, inniger langsamer Satz, auf diesen ein humorvolles, heiteres Scherzo (oder umgekehrt), und endlich ein lebhaftes, anmutiges oder rauschendes Finale. Aber auch innerhalb des einzelnen Satzes muß die Hauptsorge des Komponisten Gegensätzlichkeit der Eindrücke der einzelnen Hauptgedanken sein. So wird die Kontrastwirkung des sogenannten Gesangsthemas zum Hauptthema im ersten Satz einer Symphonie eines der wichtigsten Momente sein, welches die Wirksamkeit dieses Satzes bedingt, es wird ferner das Vorherrschen der technischen Arbeit im Durchführungsteil ein neues Kontrastmoment bilden, welches mehr an den technisch-musikalischen Kunstverstand des Hörers sich wendet und keine neuen kontrastierenden Themen zuläßt. Es wird endlich im dritten Teil der Sonatenform das durch die Wiederkehr des Expositionsteils gegebene Prinzip der Wiederholung in wirksame Konkurrenz treten mit dem durch die neue Anordnung der Tonarten bedingten Prinzip der Gegensätzlichkeit (Tendenz nach der Dominante im Expositionsteil, nach der Tonika zurück in der Reprise). Daß der Verschiedenheit des Charakters solche des Rhythmus, des formalen Aufbaues zugrunde liegen müssen, ist selbstverständlich, ganz abgesehen von den in der Symphonie notwendigen durch Instrumentation bedingten klanglichen Gegensätzen. So ist das den neuen Rhythmus bringende Gesangsthema sehr häufig periodisch gebaut im Gegensatz zu dem aus Satzketten bestehenden Hauptthema. In gleicher Weise wird sich die Gegensätzlichkeit im Charakter bei den kleinen Formen mit Alternativsätzen (Scherzo oder Menuett mit Trio) oder den großen und kleinen Rondoformen äußern.

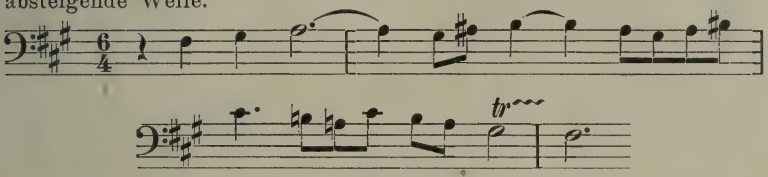
Anmerkung: In manchen Fällen, wie insbesondere beim kleinen Rondo, wird die Gegensätzlichkeit zugunsten der Einheit des ganzen Stückes dadurch gemildert, daß der bewegtere Rhythmus des Mittelteils auf den wiederkehrenden Hauptteil übergeht.

e) Das Prinzip der Wellenbewegung.

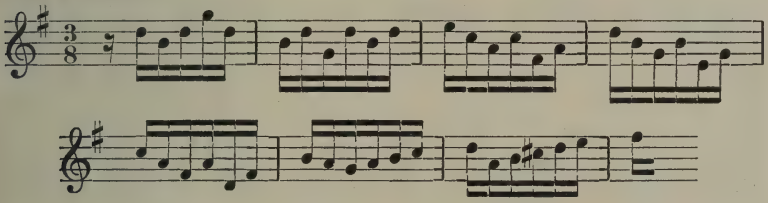
Man versteht darunter das Bestreben nach stetem Steigen und Fallen der melodischen Linie, das durch den Motivbau (Motivteilung und -erweiterung) bedingte Drängen und Nachlassen, endlich das Anwachsen und Abschwellen in bezug auf

Dynamik und Agogik. Die ersten Bedingungen hat der Komponist zu geben, letztere sind dem reproduzierenden Künstler vorbehalten. Die melodische Wellenbewegung zeigt sich am deutlichsten bei kürzern einstimmigen Melodien, wo also die melodische Linie auf sich selbst angewiesen ist, wie in Fugenthemen. Wenn wir folgende beide Fugenthemen (Beisp. 7a und 7b) aus

Beisp. 7a. Bach, Wohltemp. Klavier, Fuge XIV, I. Band. An- und absteigende Welle.

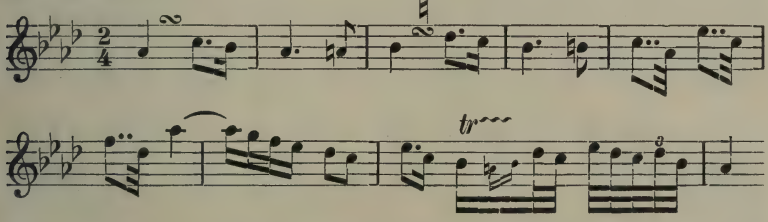


Beisp. 7b. Bach, Wohltemp. Klavier, Fuge XV, II. Band. Ab- und ansteigende Welle.



dem Wohltemperierten Klavier miteinander vergleichen, so finden wir beim ersteren eine an- und absteigende beim letzteren eine ab- und ansteigende Welle. Ersterer Fall ist der bei weitem häufigere. Ebenso zeigt z. B. das folgende Beethovensche Thema (Beisp. 7c) die an- und absteigende melodi-

Beisp. 7c. Beethoven, Sonate op. 16, Nr. 1, II. Satz. An- und absteigende Welle.*)

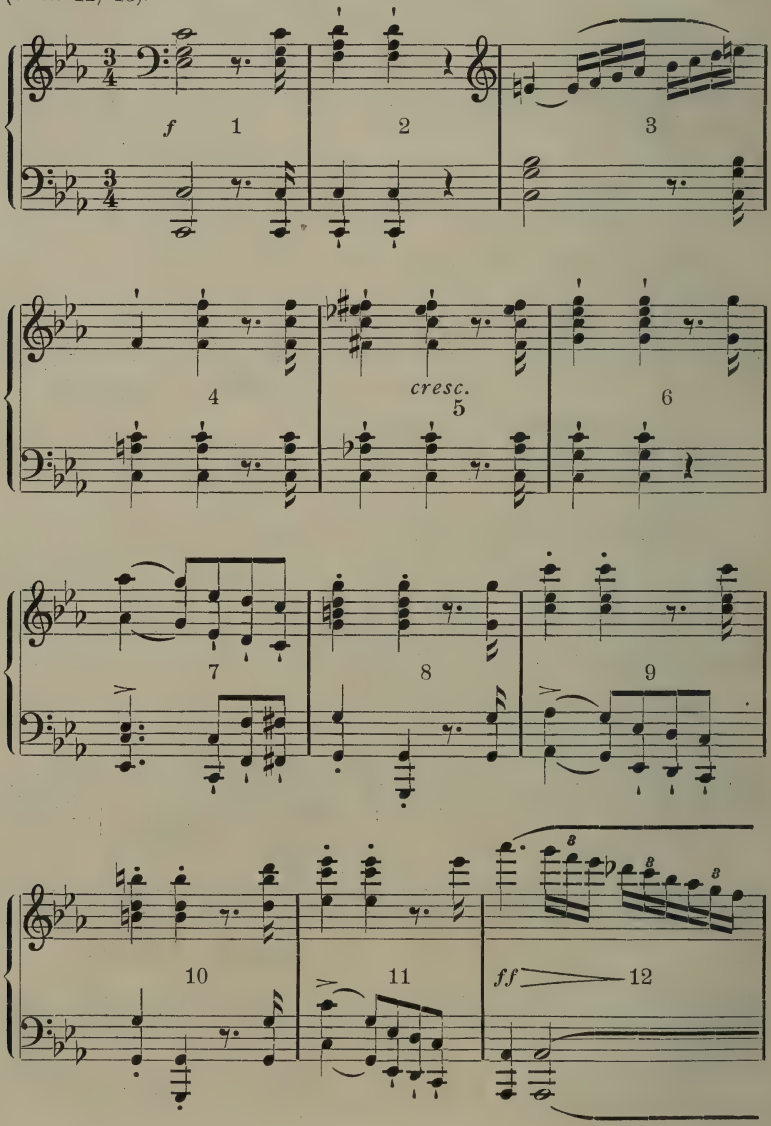


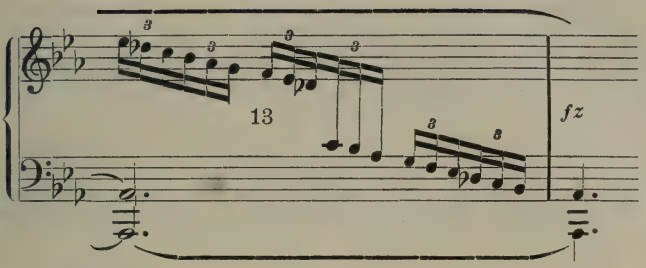
sche Welle mit dem Höhepunkt As und allen ihren Eigentümlichkeiten. Der ansteigende als der wirksamere Teil der Welle

*) Wie auch sonst, so fungiert auch hier die Sequenz als Baustein der melodisch aufsteigenden Welle.

ist nämlich gewöhnlich der längere, während das Abfallen oft ganz plötzlich innerhalb eines oder zweier Takte erfolgen kann (Beisp. 7 d). Das Ansteigen ist, wie auch aus letztgenanntem

Beisp. 7 d. Schubert, C moll-Sonate, I. Satz. Das Abfallen der Welle erfolgt hier vom Höhepunkt As aus innerhalb zweier Takte (Takt 12, 13).

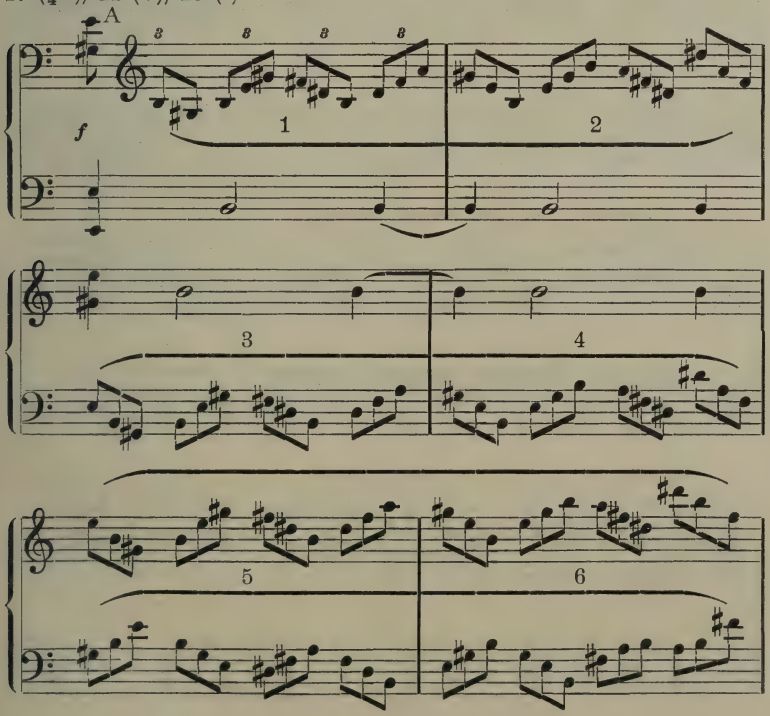


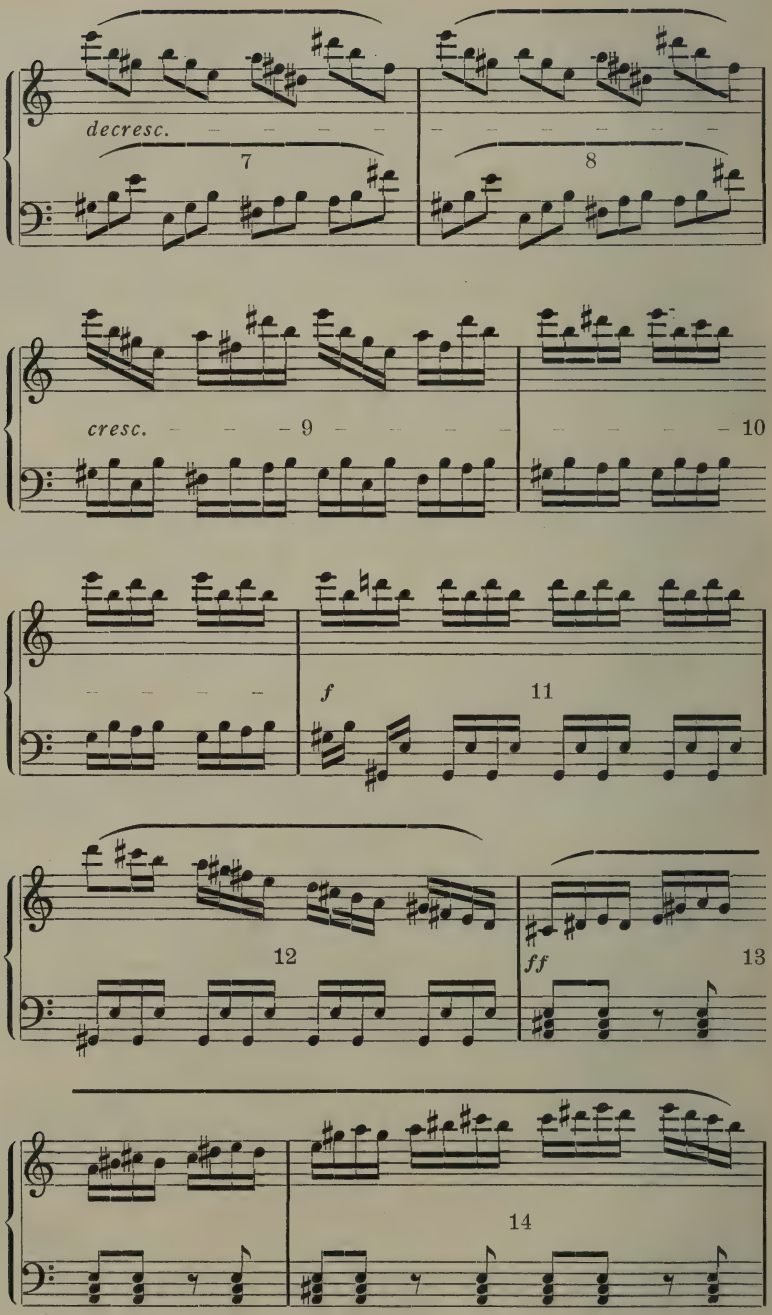


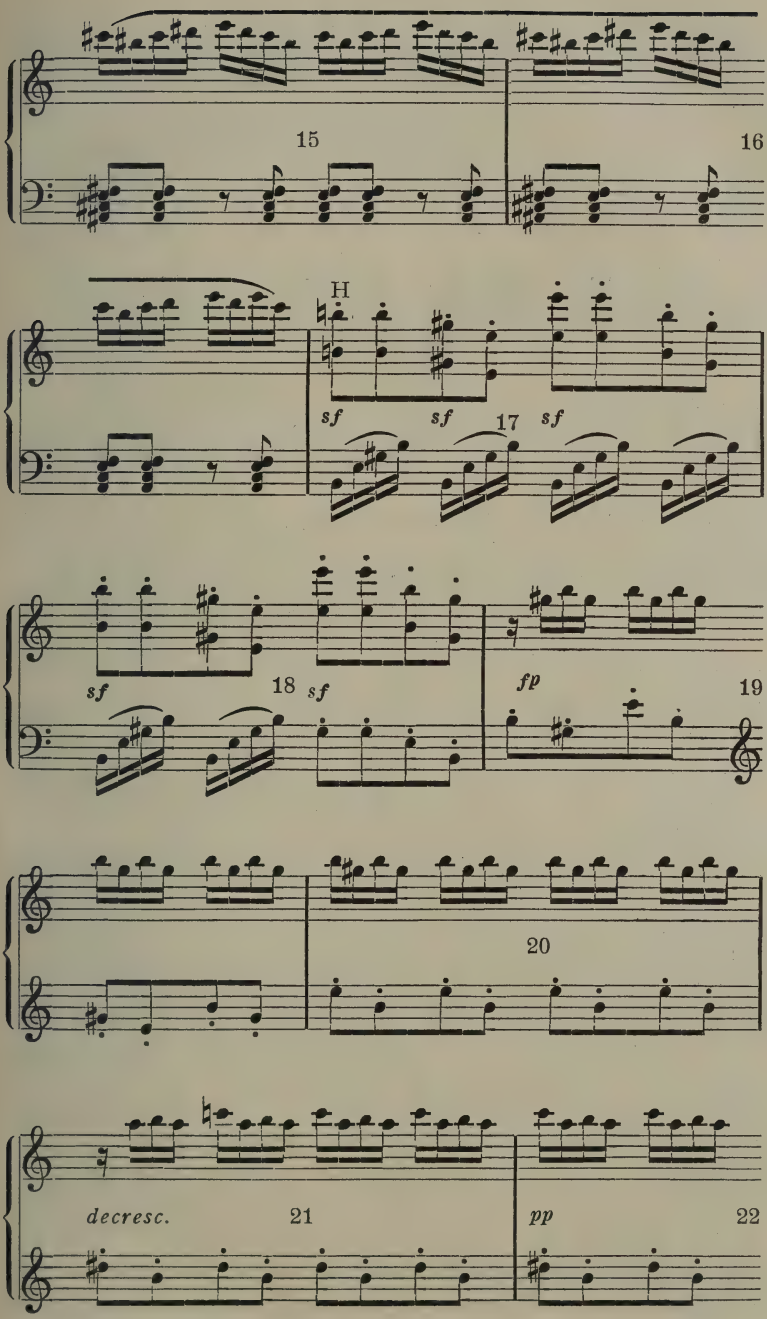
Beispiel sich zeigt, nicht allein durch die Bewegung der melodischen Linie gegeben, sondern auch durch die Art des motivischen Baues, indem nämlich Motivteilung die Steigerung herbeiführt. Gelegentlich kann auch rhythmische Steigerung den Höhepunkt der Welle herbeiführen helfen.

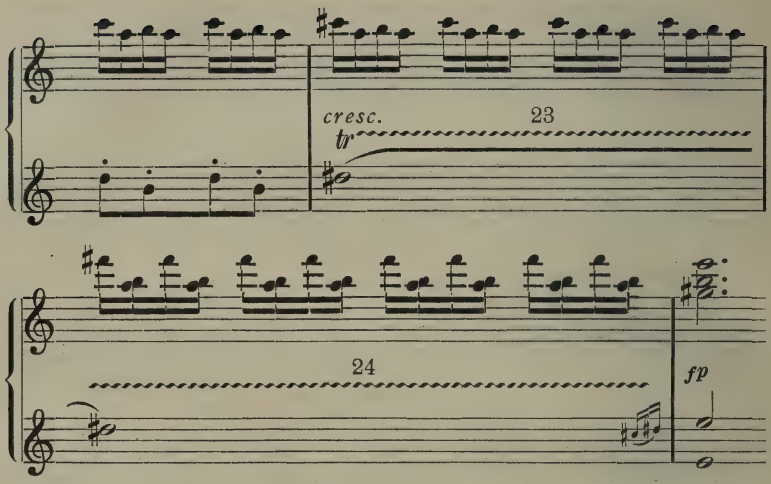
In folgendem Beispiel aus Beethovens Waldsteinsonate (Bsp. 8a) ist eine solche größere Welle dargestellt, die alle genannten Mittel

Beisp. 8a. Beethoven, Waldstein-Sonate, I. Satz. Darstellung einer größeren Welle mit dem Höhepunkt H im 17. Takt. Fortschreiten des harmonischen Gerüsts in den Takten 13 (IV. Stufe), 15 ($\frac{6}{5}$ II), 17 ($\frac{6}{4}$ I), 21 (V), 25 (I).




decresc.
7
8
cresc.
9
10
f
11
12
ff
13
14


15
16
H
sf
sf
17
sf
sf
18
sf
fp
19
20
decresc.
21
pp
22



anwendet, wobei die Kadenzstufen (E dur I, IV, II$^{6}_{5}$, I$^{4}_{6}$, V, I) gleichsam als Tragebalken des großen Bogens auftreten mit dem Höhepunkt des Quartsextakkords bei H (Takt 17). Die Steigerungsmittel sind hier insbesondere klangliche (Triolenbewegung erst in einer, dann in beiden Stimmen, Takt 1—8), motivische (besonders deutlich in den Takten 9—11, vgl. Beisp. 4d) und rhythmische (aus Triolen werden Sechzehntel).

Nur solche größere Wellen werden uns bewußt und erzeugen jene dramatisch spannende Wirkung, die sich in der Sonatenform insbesonders vor Eintritt des Schlußsatzes in der Exposition gerne findet.

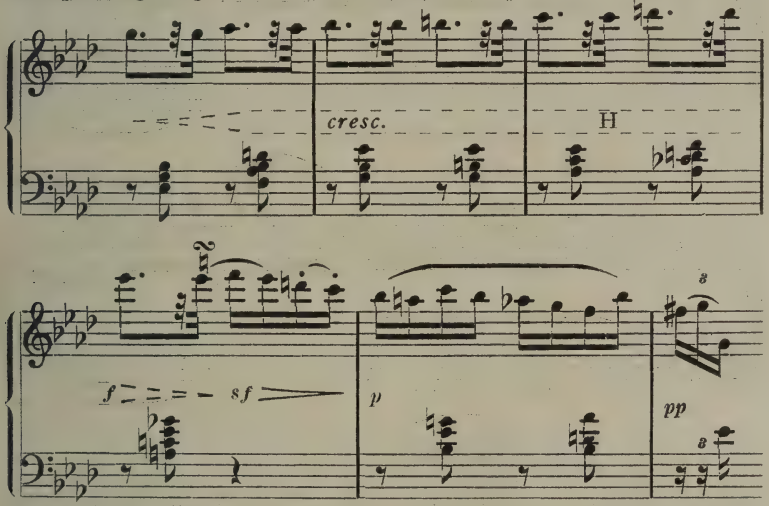
Die mit dynamischen Mitteln erzeugte Wellenbewegung, durch die Zeichen des Crescendo und Diminuendo bildlich ausgedrückt, wird vom Komponisten nicht immer mit jener Deutlichkeit vorgeschrieben, als der weniger musikalische Ausführende es benötigen würde. Aber der Musiker weiß, daß auf jedes vorgeschriebene Crescendo nach seinem Höhepunkt ein, wenn auch noch so leichtes Nachlassen folgt, daß umgekehrt vor jedem Abnehmen ein, wenn auch nicht vorgeschriebenes Ansteigen wirksam ist, oder daß vor einem sf, besonders in langsamem Tempo häufig ein Ansteigen, nach ihm ein Abfallen sich von selbst versteht.

Was endlich die durch Agogik erzeugten Wellen betrifft, so ist zunächst vorauszusenden, daß hier die Welle durch Zu- und Abnahme des Zeitmaßes erreicht wird. Riemann, dem wir die Anwendung des Namens in der Musik zuerst verdanken, läßt

ein Zunehmen in der Dynamik stets auch mit einem Zunehmen des Zeitmaßes zusammenfallen und umgekehrt. — Daher bedeutet ja auch so gern ein Crescendo für den Dilettanten ein Accelerando. Es gibt aber in der Praxis genug Fälle, wo das Zunehmen der Tonstärke ein Langsamerwerden nach sich zieht.

Daß innerhalb des Ansteigens einer dynamisch-melodischen Welle auch ein agogisches An- und Absteigen erfolgen kann, zeigt Beisp. 8b.

Beisp. 8b. Beethoven, Sonate C moll op. 10, II. Satz. Während die dynamische Welle ihren Höhepunkt beim F im 4. Takt erreicht, ist die agogische Welle bereits einen Takt früher bei H zu ihrem Höhepunkt gelangt, um von da abzufallen.



Jedenfalls ist die Agogik neben der Dynamik das wichtigste Hilfsmittel für den ausdrucksvollen Vortrag, wobei betont werden muß, daß auf der Orgel, wo Dynamik durch starre Registrierung ersetzt wird, die Agogik als einziges Unterstützungsmittel für künstlerischen Vortrag übrigbleibt.

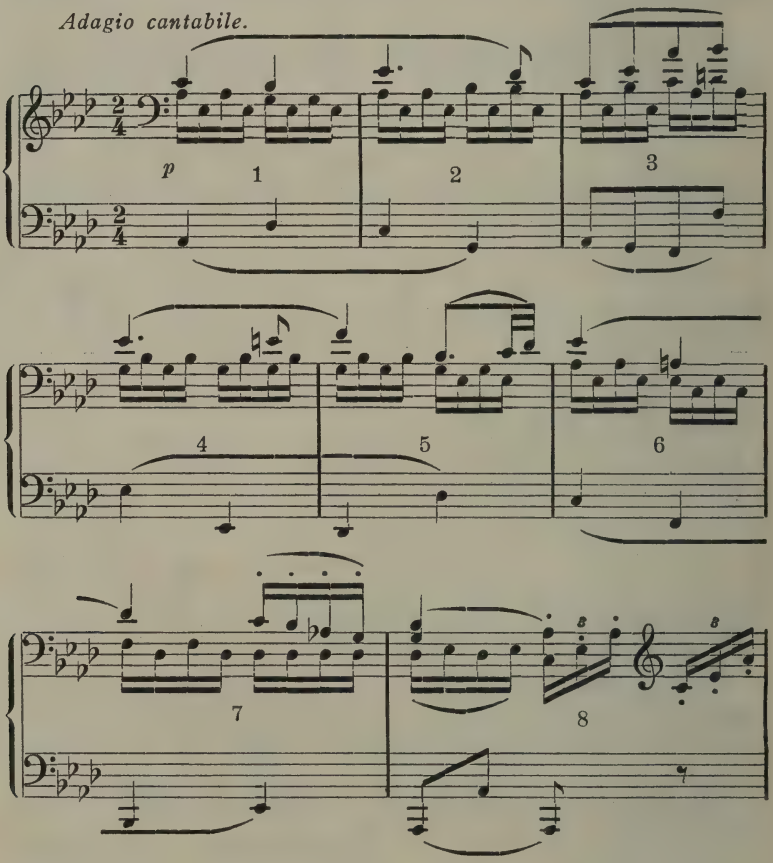
Man kann drei Arten von agogischen Wellen unterscheiden: 1. die regelmäßigen, in jedem Takt auftretenden*), 2. die zufälligen, die sich durch Steigerung im Ausdruck verbunden mit dynamischem Ansteigen und Abfallen ergeben, 3. die ganz kleinen Wellen, die man als agogische Akzente bezeichnet und die auf

*) Durch sie werden die sogenannten jambischen und trochäischen Rhythmen bedingt.

besonders betonten Noten eine Verlangsamung, beziehungsweise Zurückhaltung des akzentuierten Tones erfordern.

Die von den reproduzierenden Künstlern am wenigsten beachteten regelmäßigen Wellen mögen hier besonders besprochen und durch ein Beispiel illustriert werden.

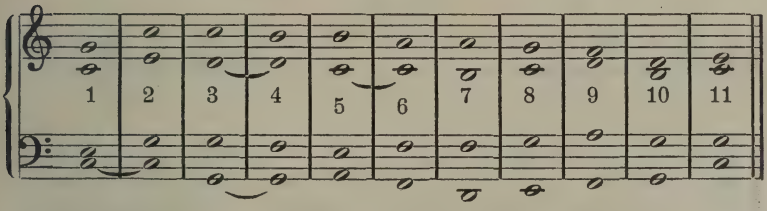
Beisp. 8c. Beethoven, Pathétique-Sonate, II. Satz. Regelmäßige agogische Welle, d. i. langsamer werden im 2., 4., 6., 8 Takt.



Man spiele dies Thema so, daß jeder gerade Takt um eine deutliche Nuance gegenüber den ungeraden Takten verlangsamt wird, und hat damit das dargestellt, was ich eine regelmäßige agogische Welle nenne. Jedermann muß eine solche Art der Wiedergabe, wenn sie nicht übertrieben wird, als musikalisch gerechtfertigt ansehen und damit wird auch der Widerspruch

erklärt, der in der verschiedenen Auffassung des Begriffes „leichter und schwerer Takt“ liegt. Die Harmonielehre lehrt uns, daß Vorhalte und andere dissonierende Bildungen vorwiegend auf betonten Taktteilen, resp. in betonten Takten auftreten, und sieht als solche Takte die ungeraden an. Jeder weiß, daß in folgendem Akkordschema z. B. die Takte 1, 3, 5, 7 usw., auch wenn sie keine Vorhaltsbildungen enthielten, als schwere Takte anzusehen wären.

Beisp. 9a. Schema mit betonten ungeraden Takten.



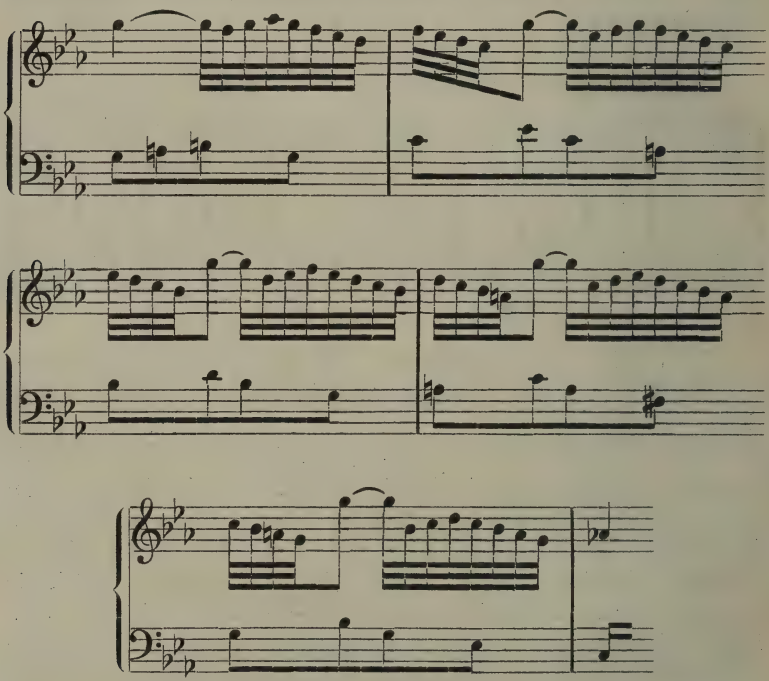
Nun gilt aber andrerseits als ein oberster metrischer Grundsatz in der Formenlehre, daß die geraden Takte schwere sind. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären? Ich erkläre ihn so: Die ungeraden Takte sind dynamisch die schweren, die geraden hingegen agogisch. Im Beisp. 8c habe ich das agogische Gewicht auf die geraden, im letzten Akkordschema das dynamische Gewicht auf die ungeraden Takte gelegt. Eine so deutliche agogische Akzentuierung in Wellenform, wie ich sie an dem letzten Beispiel von Beethoven gezeigt habe, ist wohl bei ausdrucksvollem Spiel in langsamem Tempo möglich. In Allegrosätzen würde eine solche regelmäßige agogische Wellenbewegung mit Recht als geziert und unnatürlich empfunden werden. —

Im allgemeinen wird die agogische Wellenbewegung in der Musik unbwußt ausgeführt, und auch wenn sie nicht vorgeschrieben ist, wird der musikalische Spieler die Welle empfinden und darstellen. Vorgeschriebene agogische Zeichen wie ritenuto oder accelerando verhalten sich gegenüber diesen unbewußten Wellen wie Riesenhebungen und -senkungen zu sanften flachen Bogen. Im allgemeinen ist ja das, was sich in der Musik an Vortragszeichen findet, nur das Gröbste, und alles Feinere nur quantitativ Verschiedene, was den musikalischen Vortrag erst lebendig macht, kann nur empfunden, aber nicht bezeichnet werden.

Ungewöhnliche melodische Wellenbildungen.

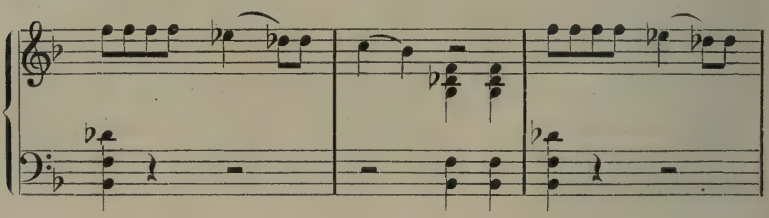
Eine abnorme, aber sehr wirksame Form der Welle entsteht, wenn dieselbe gleichsam an einen festen Punkt, d. h. auf einen hartnäckig festgehaltenen Ton stößt, wie dies in Beisp. 10a deutlich wird.

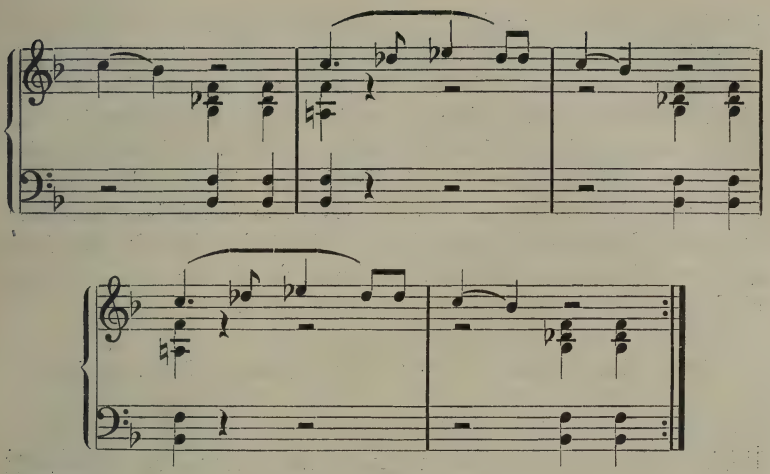
Beisp. 10a. Bach, Partita C moll. An einen fixen Punkt (g) anstoßende melodische Welle.



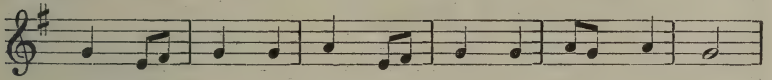
Das häufige Fehlen der melodischen Wellenbewegung verleiht der slawischen Musik jenes charakteristische Merkmal, das ihre Melodik einerseits monoton, andrerseits eindringlich, obstinat und prägnant macht.

Beisp. 10b. Tschaikowsky, Symph. F moll, Finale. Fehlen einer melodischen Welle.





Beisp. 10c. Smetana, Verkaufte Braut. Fehlen einer melodischen Welle.



In allen diesen Fällen ist das Festhalten derselben Töne und Wendungen auf der gleichen Stufe gleichbedeutend mit einem Fehlen jeder melodischen Welle.

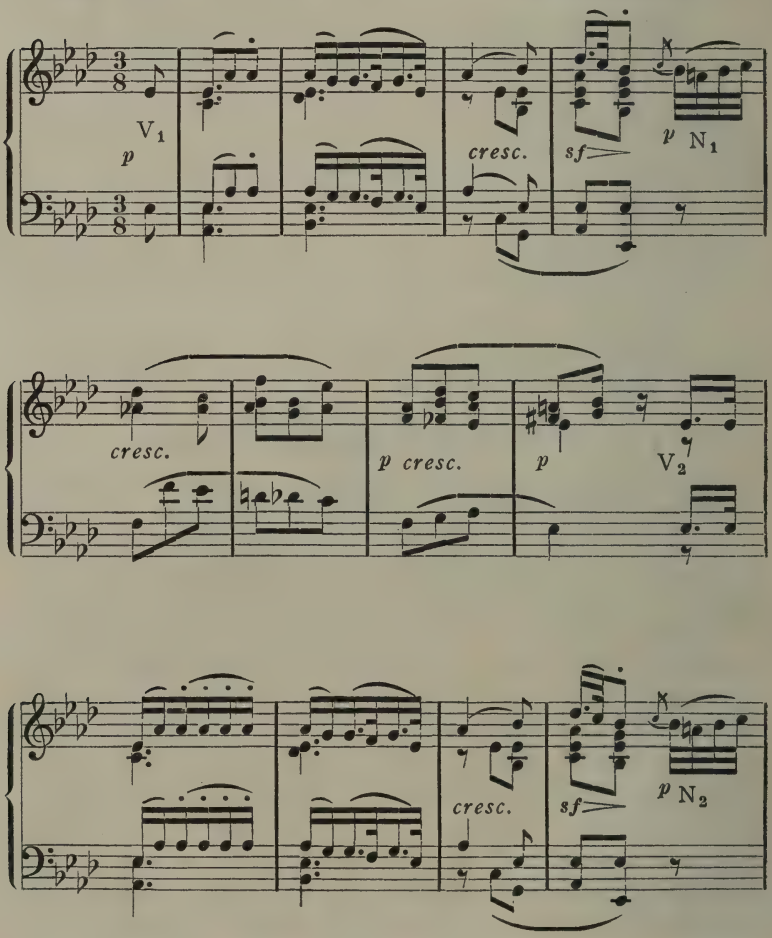
Will man das Fehlen jeglicher dynamischen und agogischen Welle studieren, so lasse man sich von einem mechanischen Klavier etwas vorspielen.

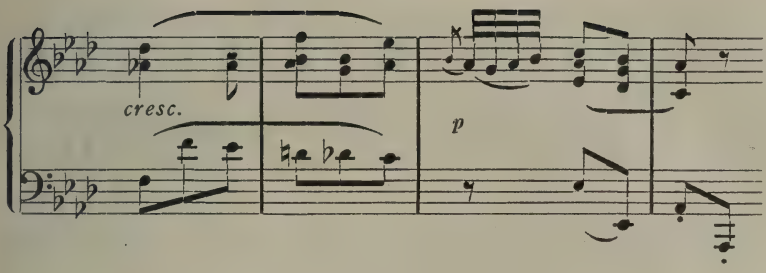
f) Das Prinzip der achttaktigen Einheit.

Die in einem klassischen Musikstück ausgedrückten Gedanken ordnen sich in Gruppen von 2, 4, 8 oder 16 Takten an, wobei die Abgrenzung nicht so sehr durch rhythmische Einschnitte als vielmehr durch das Merkmal der Kadenz deutlich wird. Die Gruppe von zwei Takten wird als kleinste metrische Einheit oder Zweitakt bezeichnet, wobei zu bemerken ist, daß die Abgrenzung des Zweitaktes nicht immer mit dem Taktstrich zusammenfällt, sein Inhalt vielmehr häufiger mit einem Auftakt beginnt. Die Zusammenfassung der nächst höhern Einheit des Viertaktes vertritt in raschem Tempo den Zweitakt, ist also hier die kleinste Einheit, in langsamerem Tempo aber kann sie entweder bereits ein selbständiges mit einer Kadenz abschließendes Satzgebilde (vgl. Beisp. 1b) oder der Vordersatz einer achttaktigen Periode sein (vgl. Beisp. 6b). Ein achttaktiges Gebilde kann wiederum ein selbständiger Satz (vgl. Beisp. 1d, durch die im

Original folgenden zwei Takte zu ergänzen), der erste Teil einer Periode (in rascherem Tempo) oder eines periodischem Doppelsatzes (in langsameren Tempo) (vgl. Beisp. 7c, durch die im Original folgenden acht Takte zu ergänzen) oder die erste Periode einer Doppelperiode sein (vgl. Beisp. 11a). Wir begegnen also neben der achttaktigen Einheit der halben Einheit des viertaktigen und der doppelten Einheit des sechzehntaktigen Gebildes als metrischen Grundformen in der klassischen Musik, was jene symmetrische Regelmäßigkeit bedingt, durch die uns ein klassisches Tonstück so klar und verständlich wird.

Beisp. 11a. Beethoven, Sonate As dur, op. 26. Doppelperiode.

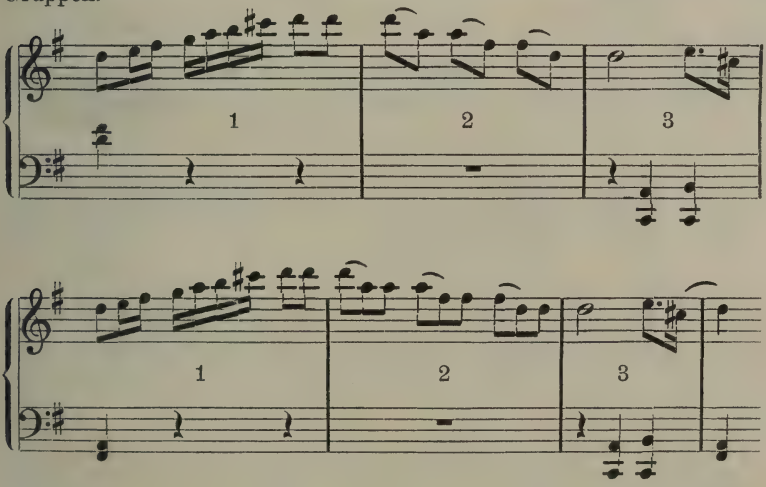




Nach diesem Prinzip müßte jedes Tonstück aus einer Taktzahl bestehen, die einem Vielfachen von 4 oder 8 entspricht. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Denn abgesehen von den häufig vorkommenden sechstaktigen Bildungen gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Asymmetrien in der Zahl der Takte bedingen:

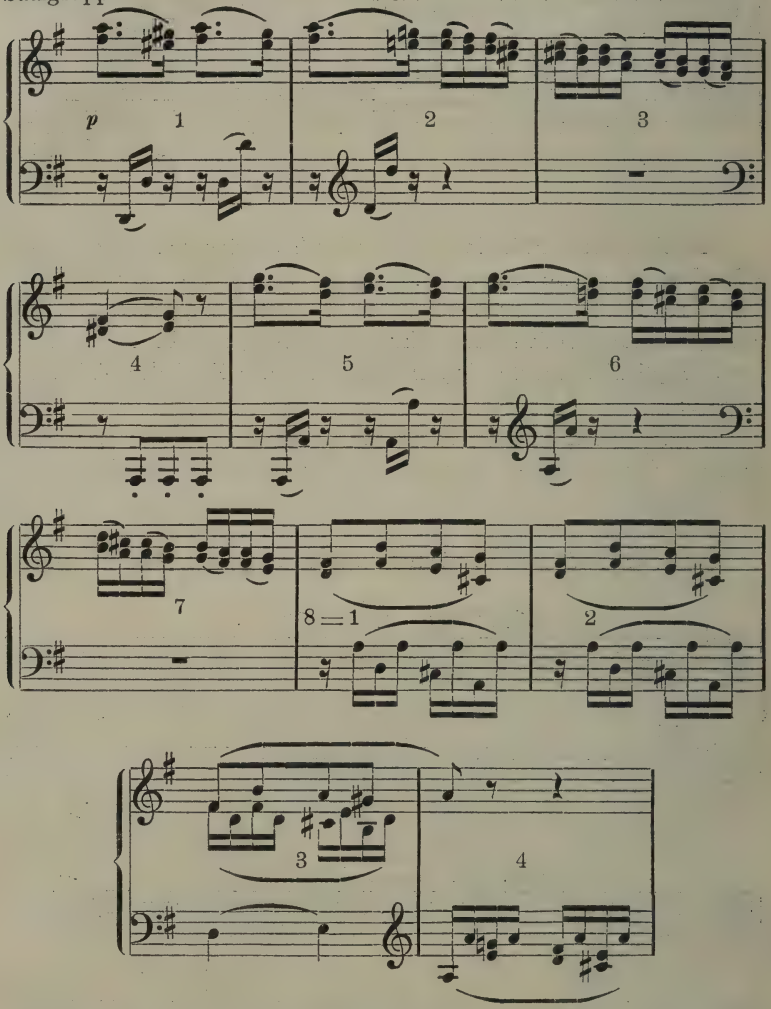
1. Das Vorkommen von Dreitaktgruppen an Stelle des Zweitaktes. Es bedeutet dies eine oft reizvolle rhythmische Abwechslung.

Beisp. 11 b. Beethoven, Sonate op. 49, G dur, II. Satz. Dreitakt-Gruppen.



2. Das Auftreten einer sogenannten Verschränkung (nach Riemann). Sie besteht dann, wenn der letzte oder die zwei letzten Takte einer Satzgruppe zugleich der erste (oder die ersten) der nächsten Gruppe sind.

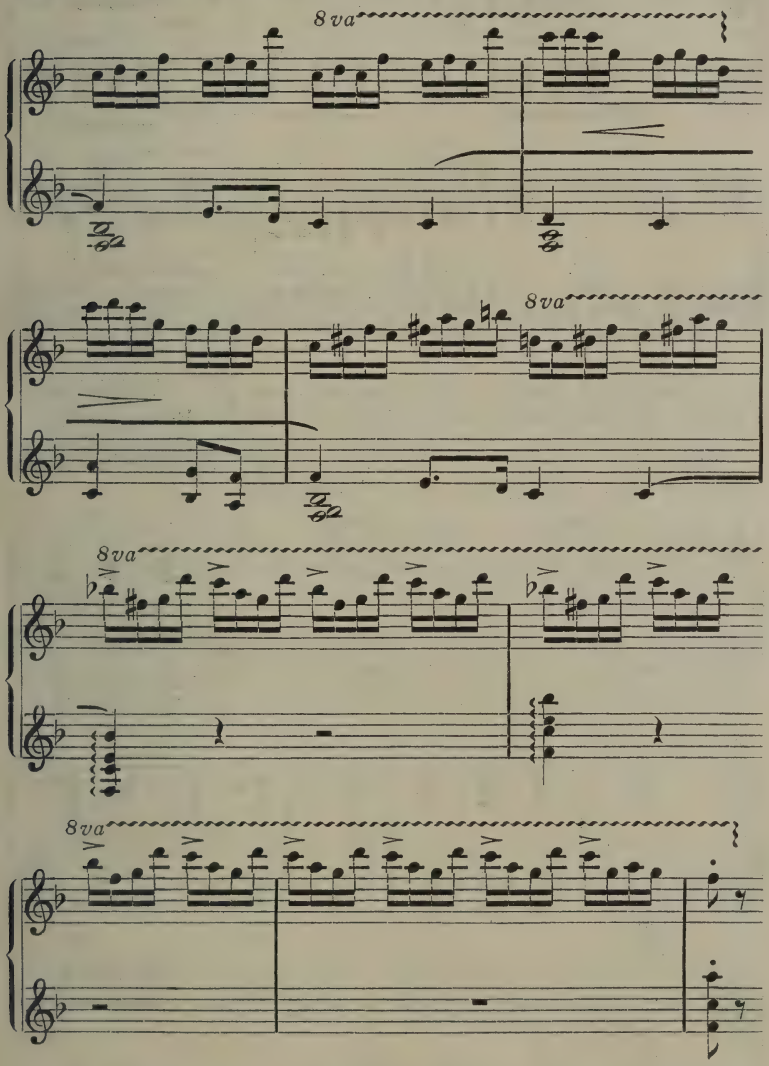
Beisp. 11c. Beethoven, Sonate op. 14, 2. Verschränkung, d. h. der achte Takt der Periode ist zugleich der erste der hier folgenden Satzgruppe.



3. Das sogenannte ausgeschriebene Ritenuto.

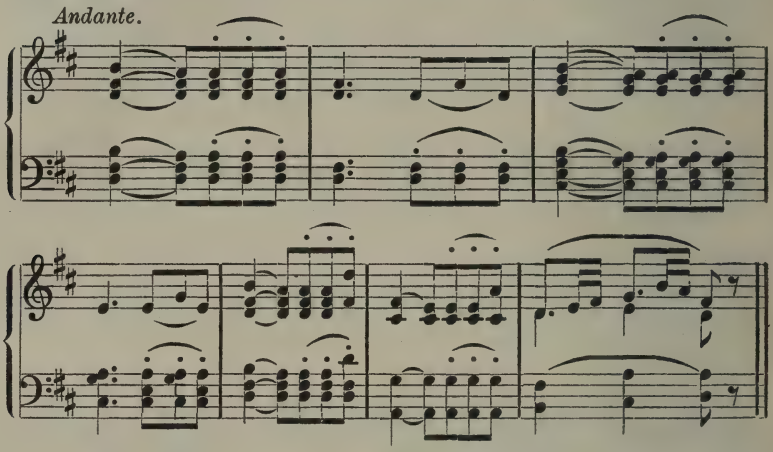
In Überleitungen, welche einen neuen Gedanken oder zum mindesten den Wiedereintritt einer Tonika vorbereiten, werden, um die vorbereitende Wirkung (meist Dominante!) zu steigern, häufig ein oder mehrere Takte eingeschoben. Im folgenden Beisp. 11d entsteht auf diese Weise aus einem viertaktigen ein sechstaktiges Satzgebilde. —

Beisp. 11 d. Chopin, op. 10, Etude 8. Die letzten zwei Takte dieser sechstaktigen Gruppe bilden mit ihrer festgehaltenen Dominante ein „ausgeschriebenes Ritenuto“, welches die darauffolgende Tonika um so wirksamer vorbereitet. Durch Hinzufügung der acht vorausgehenden Takte wird dieses Beispiel erst anschaulich.



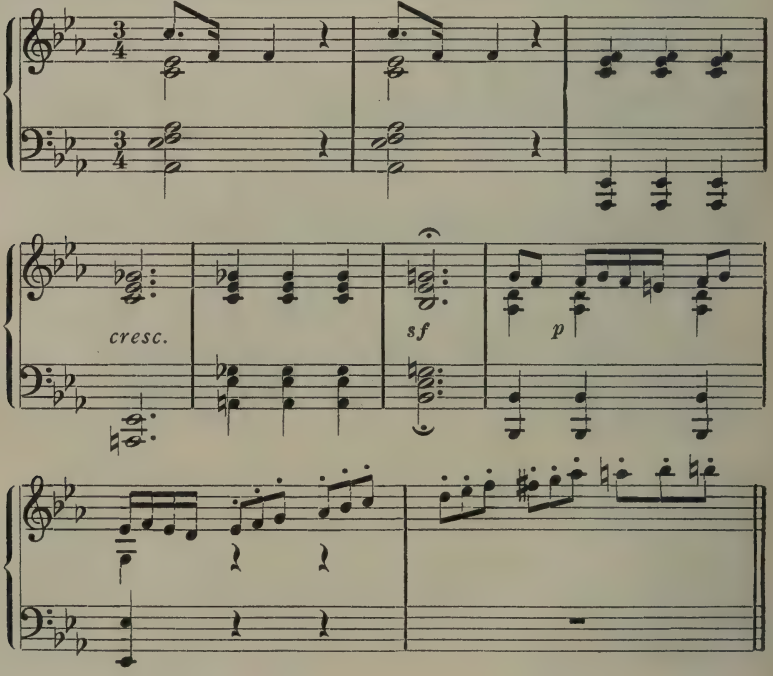
4. Das Vorkommen elliptischer Sätze. — Es fehlt in solchen Fällen ein Takt, so daß das Satzgebilde aus sieben Takten sich aufbaut.

Beisp. 11e. Schubert, Sonate op. 120, II. Satz. Elliptischer (siebentaktiger) Satz.



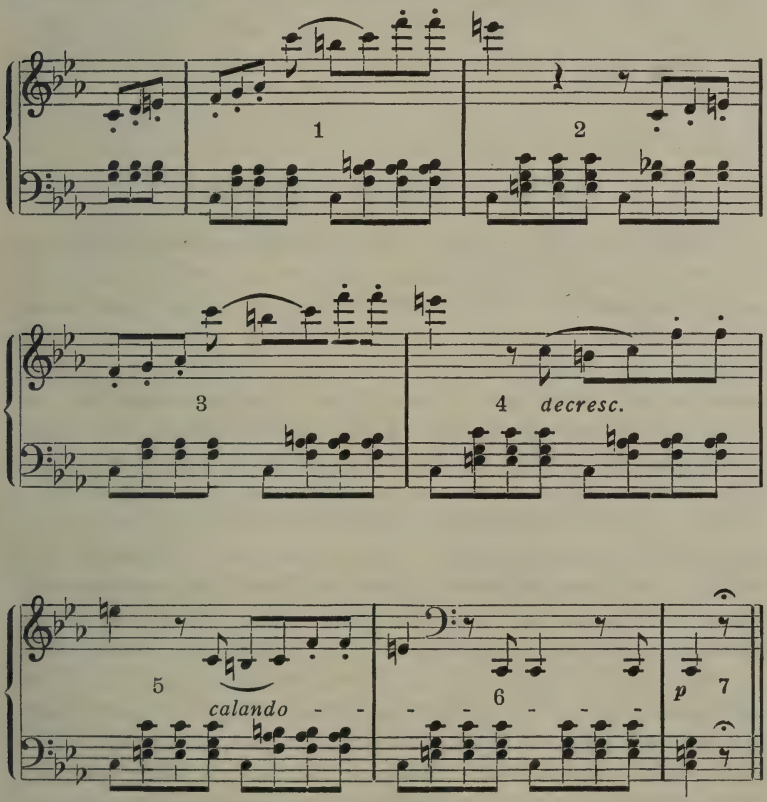
Umgekehrt kann durch Verlängerung der abschließenden Tonika ein neuntaktiges Satzgebilde entstehen (Beisp. 12a).

Beisp. 12a. Beethoven, Sonate op. 31, 3. Neuntaktiges Satzgebilde infolge Verlängerung der Schlußtonika.



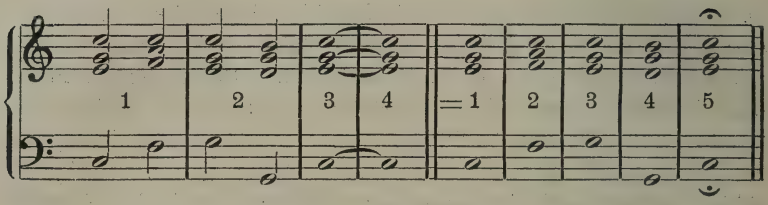
5. Der letztgenannten Asymmetrie entgegengesetzt tritt noch häufiger eine ungerade Taktzahl bei Schlüssen uns entgegen, die nur dem Scheine nach besteht. Zählt man nämlich die Takte vom Beginn eines abschließenden Satzes ab, so findet man häufiger anstatt der erwarteten 8, 12 oder 16 Takte eine Gruppe von 7, 11 oder 15 Takten vor. Der Grund liegt darin, daß der letzte Takt als stärkster doppelt (oder gar vierfach) zu zählen ist, was auch der Komponist unbewußt durch eine Fermate zu bezeichnen pflegt.

Beisp. 12 b. Beethoven, Sonate op. 10, Finale. Schlußsatz siebentaktig, Fermate an Stelle des achten Taktes.



Man bedenke, daß dieses Taktzahlverhältnis sich bereits in jeder einfachen Kadenz findet, daß wir also in der Kadenz immer eine ungerade Anzahl von Takten anstreben, wobei der letzte Takt tatsächlich als stärkster anzusehen ist.

Beisp. 12c. Scheinbare Fünftaktigkeit der Kadenz.



Es würde zu weit führen, alle die Asymmetrien, die durch eingeschobene oder angehängte Takte auch sonst häufig entstehen, beispielsweise hier anzuführen. Die in der klassischen Musik besonders häufigen asymmetrischen Perioden (mit je fünftaktigem Vorder- und Nachsatz), sowie viele Fälle von Perioden mit erweitertem Nachsatz sind in meiner Formenlehre (S. 103 bis 106) angeführt.

g) Das Prinzip der Polyphonie.

Polyphonie ist jene Art Mehrstimmigkeit, bei welcher mehr als eine melodisch selbständige Stimme zu gleicher Zeit auf unser Ohr einwirkt. Nicht jedes Ohr ist für diese Einwirkung aufnahmefähig. Darum ist polyphone Musik nicht ohne weiteres wirksam und verständlich, das Ohr muß vielmehr erst dafür erzogen werden. Sie gehört nur höhern Musikgattungen an und bedient sich ihrer der spätere Klassiker (seit Haydn) nur in beschränktem Maße. Die Zahl der hierbei in Betracht kommenden selbständigen Stimmen ist selten größer als drei, meist sind es sogar nur zwei Stimmen, die in Wettbewerb tretend unser Ohr gleichzeitig umschmeicheln. Die betreffenden Stimmen sind einander seltener gleichwertig, eher im Verhältnis zueinander so geartet, daß eine Hauptstimme gegenüber den umspülenden Nebenstimmen scharf hervortreten soll. Die letztern sind dann nichts anderes als melodisch und rhythmisch selbständig gewordene Begleitungsstimmen. Volle Gleichwertigkeit der Stimmen im polyphonen Satz findet sich nur im Kanon*), bis zu einem gewissen Grade auch in der Fuge, im doppelten Kontrapunkt, ferner in dem selten vorkommenden Fall der Übereinanderstellung zweier Themen. Die Fähigkeit des Ohres, mehrere selbständige Stimmen

*) Der Kanon (und die Imitation) stellt die glückliche Verquickung des Prinzipes der Polyphonie und Wiederholung dar.

gleichzeitig zu erfassen, wird dadurch unterstützt, daß in einem guten polyphonen Satze die Stimmen sich rhythmisch genügend voneinander abheben, ferner dadurch erleichtert, daß die Hauptstimme uns gewöhnlich erst allein, oder homophon gestützt gegenübertritt, bevor sie im polyphonen Stimmengewebe untertaucht.

Musik gehört zu jenen Künsten, die ihren Eindruck nur durch zeitlichen Ablauf erzeugen können. Polyphonie trägt in diesen Ablauf ein neues Moment hinein. Sie allein bringt jene Art musikalischer Wirkung hervor, bei welcher die Gleichzeitigkeit mit dem Hintereinander in Konkurrenz tritt. Der zeitliche Ablauf des Kunstwerkes erhält durch sie gleichsam eine neue Dimension, auf die sich nur das geübte Ohr einzustellen vermag. Damit ist aber ein Anreiz geschaffen, der homophoner Musik nicht eigen ist.

Nach Betrachtung dieser Kennzeichen der Klassizität soll resumierend nochmals die Frage aufgeworfen werden: Warum lieben wir diese Kennzeichen an jeder Musik, wieso bringen sie uns das Kunstwerk näher? Darauf ist zu antworten:

1. Die Wiederholung schafft abgesehen von der durch sie bedingten Symmetrie das, was wir Deutlichkeit nennen, was also das Festhalten der ausgesprochenen Gedanken in der Fantasie des aufnehmenden Hörers erleichtert, sie fördert weiter die Einheitlichkeit.

2. Als Gegengewicht tritt ihr die Veränderung entgegen, das Bedürfnis nach ihr wird gerade durch die Wiederholung polar bedingt, denn zu häufige Wiederholung erzeugt allzu große Deutlichkeit, also Banalität, Monotonie. Das Prinzip der Veränderung hilft sie beseitigen.

3. Die Gegensätzlichkeit steigert die Wirkung dessen, was sie umgibt. Die weiße Farbe wird nur dort leuchtend und wirksam, wo Schatten oder dunkler Hintergrund dies bedingt. So ist auch bei einem künstlerisch hochstehenden Werk jeder musikalische Gedanke nur dort am Platz und eindrucksfähig, wo er steht. Seine Wirkung ist also eine relative, sie ist bedingt durch einen gegensätzlichen Rahmen, der ihn umgibt. Daher wird jeder musikalische Einfall, und sei er noch so schön, aus seinem Zusammenhang gerissen, jenen Wert einbüßen, den ihm der Rahmen der Gegensätzlichkeit verliehen hat, es wird also ein Potpourri der schönsten Melodien künstlerisch in seiner Wirkung tief unter jenem abgerundeten, geschlossenen Kunstwerk stehen, welches nur eine oder andere dieser „schönsten Melodien“ enthält.

4. Die Wellenbewegung ist für das Kunstwerk Atem und Puls zugleich. Anatomisch gleichsam vorgebildet durch die Welle der Melodie und des Motivbaues wird sie physiologisch zum Leben erweckt durch die Welle der Dynamik und Agogik. Ohne sie wäre das Kunstwerk starr und leblos, und was uns an einer sogenannten guten Aufführung mitreißt, ist abgesehen vom sinnlichen Klang nichts anderes als das Geheimnis dieser Bewegung.

5. Die Einheit des Achttaktes und seine Derivate gleichen dem symmetrisch behauenen Baustein, aus dem ein Bauwerk entsteht. Wir müssen ihn lieben, denn er schafft die klare Struktur, die Symmetrie der Formelemente, also die Grundbedingung jeder Form.

6. Der Reiz der Polyphonie liegt in der Möglichkeit, den verschlungenen Wegen der einzelnen Fäden des Stimmengewebes zu folgen. Das was an melodischen Elementen in der homophonen Musik klar und nackt zutage liegt, wird hier durch das Ohr erst in aktiver Mitarbeit erfaßt, da es von vornherein nicht imstande ist, die in der Polyphonie liegende Gleichzeitigkeit klar aufzunehmen. Die Schönheit, die wir lieben, liegt also hier in dem Begriff des Kunstvollen, das diese Schönheit verschleiert, um sie uns dadurch noch wertvoller zu machen. —

2. Der Rhythmus.

Ich möchte den Rhythmus, sobald er in größerer Prägnanz auftritt, neben dem Klang als das wirksamste dem Kunstwerk innewohnende Element bezeichnen.

Anmerkung: Daß Rhythmus, losgelöst von Musik auch wirksam sein kann, ist bekannt. Man denke an den Rhythmus der Trommel beim Marschieren.

Die Ursache der dem Rhythmus immanenten Kraft sehe ich darin, daß er als solcher über die Musik hinaus auch dem Leben, der Natur angehört. Am raschesten, wenn auch nicht am tiefsten packt er den Hörer, und wenn sogenannte leichte Musik sofort von allen Schichten des Volkes aufgenommen wird, während die Liebe zur ernsten Kunst bei fehlender Anlage hierfür langjährige Erziehung und Gewöhnung voraussetzt, so liegt die Ursache hierfür nicht so sehr in der seichteren Gefühlssphäre, welche leichte Musik zum Ausdruck bringt (s. den Abschnitt

„banale Musik") als in dem Prävalieren des rhythmischen Elements. Zu dieser Kategorie Musik gehört ja auch jene, deren Rhythmus wir dadurch unterstreichen, daß wir ihn in aktiven Bewegungen mitmachen: Also die Tanzmusik. Mit einer gewissen Berechtigung kann man jede Musik, bei der das rhythmische Element vorherrscht, auch wenn nicht danach getanzt wird, in feinerem Sinn zur Tanzmusik rechnen und wird mit Staunen sehen, daß sogar viele klassische Andantesätze hierherzurechnen sind. Man denke an die Mittelsätze der verschiedenen Beethoven-Symphonien, die in ihrer rhythmischen Prägnanz Tanzmusik in edelstem Sinn des Wortes darstellen, deren Wirkung also zum Teil auf dieser Prägnanz beruht. — Man denke ferner daran, daß bei einem für den Hörer unbekannten Kunstwerk gerade die rhythmisch prägnanten Teile (bei einer Symphonie also das Scherzo) von der großen Menge am leichtesten erfaßt werden, und den relativ größten Augenblickserfolg erzielen, ganz unabhängig von dem Kunstwert derselben. —

3. Der Klang.

Von ihm geht eine rein sinnliche Wirkung aus, gleich dem Zauber, den sinnliche Schönheit aufs Auge ausübt. Man kann ihn als den Schlüssel bezeichnen, durch den der innere musikalische Wert dem Hörer erschlossen wird. Fehlt die Schönheit des Klanges, so ist damit für den unbefangenen Hörer die Wirkung selbst des bedeutendsten Kunstwerkes vernichtet. Ein falsch singender Sänger, ein unrein intonierender Geiger, ein schlecht aufgeführtes Werk überhaupt läßt das Kunstwerk selbst so sehr vergessen, daß der Schlüssel, der uns im entgegengesetzten Falle den Himmel der Schönheit erschließt, in diesem Falle die Türe zu diesem Himmel versperrt. Andrerseits ist er aber auch ein trügerischer Schlüssel, da die Schönheit des Klanges uns ebenso über den Wert des Kunstwerkes hinwegtäuschen kann. Musikalisch wertlose Koloraturen aus einer gottbegnadeten Kehle werden stets größere Begeisterung erwecken als das herrlichste Lied, von einer Durschnittsstimme in mittelmäßiger Wiedergabe geboten. Ich wähle absichtlich das Beispiel der Koloraturen, weil hier die Wirkung des reinen Tons in Frage kommt und das unterstützende Element des Wortes wegfällt. (Siehe den Abschnitt über unterstützte Musik.)

Anmerkung: Als schlagenden Beweis für die Wirkung des reinen von allen übrigen Kunstwerken losgelösten Klangs möchte ich hiermit folgendes Experiment anführen, das mir in einem größern Kreis musikalisch durchaus gebildeter Menschen gelungen ist: Ich hatte Gelegenheit, auf einer Orgel, die über Fernwerk, vox humana, Glockenspielwirkung usw. verfügte, vor diesen Menschen zu spielen, und wählte bei Benützung aller dieser reizvollen Klangfarben lauter einfache Akkordverbindungen, etwa von der Qualität gewöhnlicher Harmonielehraufgaben. Die Wirkung war überraschend: „Was haben Sie da Herrliches gespielt?“ „So schöne Musik habe ich noch nie gehört!“ „Ist das gedruckt erschienen?“ waren die Ausrufe aus dem begeisterten Kreise. Man sieht, der Klang allein war hier der trügerische Schlüssel, er täuschte durch sich selbst ein Himmelreich der Schönheit vor.

Will man den Begriff des Klanges in weiterem etwas verschobenen Sinne hier anwenden, so muß man auch alles, was sonst zu einer guten, resp. schlechten Wiedergabe eines Werkes gehört, hierher rechnen. Neben dem rein sinnlich schönen Klang werden es technische Vollkommenheit oder Unsauberkeit, richtige oder falsche Tempi, richtige oder falsche Dynamik, und endlich die Summe jener undefinierbaren Einzelheiten sein, von denen die Wirkung des Werkes abhängt. Freilich ist aber nicht zu vergessen, daß der Weg von einer korrekten trockenen Aufführung zu einem musikalischen Erlebnis noch weit ist.

Jene Technik, welche auf Vervollkommnung des Klanges an sich hinzielt, äußert sich in der Kunst der Instrumentation. Die Frage nach dem inneren Kunstwert eines raffiniert instrumentierten Orchesterwerks, das durch seinen Klang allein seine Wirkung tut, soll hier nicht gestellt werden. Wenn der Wert eines Gegenstandes darin besteht, daß er glänzt, kommen seine andern Qualitäten eben überhaupt nicht in Betracht.

II. Teil.

War bisher das, was wir an der Musik lieben, in seine Komponenten zerlegt, so soll nun die Frage, in welcher Form wir am liebsten Musik in uns aufnehmen, näherer Untersuchung zugeführt werden. —

Von diesem Standpunkt aus gesehen gibt es folgende Möglichkeiten:

1. Kritisch gehörte Musik.

Wir lassen Musik als selbständige Kunst auf uns wirken, indem wir ihre Schönheit mit unserm Kunstverstand perzipieren, also kritisch hören. Diese Art, dem Kunstwerk gegenüberzutreten, muß anerzogen und will entwickelt werden wie jede Fähigkeit, Kunst anschauend zu genießen. Sie ist der viel mehr verbreiteten Art, Musik gefühlsmäßig auf sich einwirken zu lassen, gegenüberzustellen, wobei das kritische Hören entweder in den Hintergrund tritt oder ganz ausgeschaltet ist.

2. Gefühlsmäßig aufgenommene Musik.

Wir lassen Musik rein gefühlsmäßig auf uns wirken oder zu einem unterstützenden Faktor für andere Gefühle werden. In diesem Falle kann sie in uns jenen Zustand unterstützen oder hervorrufen, den man als Euphorie bezeichnet, den Zustand, den wir auch im Alkohol, im Narkotikum suchen. Euphorie ist jenes seelische Wohlbefinden, jenes gesteigerte Lebensgefühl, durch das die Macht der Töne schon in die Sagen alter Völker überging.

Wenn Orpheus Menschen und selbst Tiere durch seine Musik bezwang, wenn mehrtausendjährige chinesische Poesie davon singt, wie nicht nur Tiere, sondern selbst Bäume und Pflanzen dem Banne der Musik verfielen, so ist damit selbstverständlich nicht jene Musik gemeint, wie wir sie mit unserm Kunstverstand genießen, sondern Musik, die elementar unser Gefühl bezwingt, Musik an sich. Von allen alten Völkern kannten nur die Griechen Musik als selbständige Kunst. Aber

auch diese war weit entfernt davon etwas anderes zu sein als unterstützende Kunst, zu gefühlsmäßiger Wirkung und Verbindung mit dramatischer Poesie bestimmt. Hätte sie sich zu jener Höhe erhoben, wie Musik in heutigem Sinne sie besitzt, wahrhaftig, wir könnten nicht verstehen, warum denn fast alles davon verlorengegangen, so gut wie nichts auf unsere Tage gekommen ist, so daß wir bis auf ein paar verschwindende Ausnahmen kein Dokument griechischer Musik kennen.

Musik wird zu einem unterstützenden Faktor für andere Gefühle, indem sie die Freude an der Festlichkeit unterstützt. Wir lieben sie als Tafelmusik, in der Kirche bei der Andacht, bei feierlichen Gelegenheiten aller Art. Selten feiern die Menschen Feste ohne Musik und selbst bei traurigen Anlässen lieben wir es, durch Musik unsere Seele „pflügen" zu lassen, sowie wir die Erde pflügen, um sie empfänglich zu machen für die Samen der Feldfrucht. —

Ein weiteres Moment, welches der Musik unterstützende Wirkung verleiht, ist das Bedürfnis nach rhythmischer Bewegung. Dieses Bedürfnis wird durch Musik gefördert und nachdem es bereits auf den niedrigsten Kulturstufen der Menschheit vorhanden ist, muß auch diese Art unterstützender Musik bereits Kulturstudien angehören, wo Musik noch weit entfernt ist, selbständige Kunst geworden zu sein. Daher auch die frühe Entwicklung aller Arten Tanzformen in der Instrumentalmusik. Am reinsten erscheint das unterstützende Prinzip dort ausgesprochen, wo Musik einer anderen Kunst tatsächlich Beistand leistet. In erster Linie nenne ich das Melodram, wo in markantester Form die Einwirkung unterstützender Musik auf die Poesie studiert werden kann. Sie leiht hier dem poetischen Gemälde Farben, läßt es leuchtender und glänzender in unsrer Phantasie erstehen, als es aus eigener Kraft dies vermöchte, tritt aber dabei selbst bescheiden zurück und drängt sich unserm Kunstverstand so wenig auf, daß ihre Eigenschaften uns nur unklar zum Bewußtsein kommen. Das gesprochene Wort — also das begriffliche Element — beherrscht eben in diesem Falle (im Gegensatz zum gesungenen) so sehr unsere Phantasie, daß die Wirkung der Musik bloß zu gefühlsmäßiger herabsinkt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Wirkung der Musik zur Darstellung auf der Kinoleinwand. Auch hier handelt sich's um Vereinigung zweier Künste — und stehen sie auch noch so tief — bei denen der Musik die dienende Rolle zugewiesen ist. Auch hier wird sie zur unterstützenden Kunst, dazu bestimmt,

gleichsam pflügend unsere Phantasie aufzuwühlen und für jene Eindrücke empfänglicher zu machen, die von der Leinwand kommen.

In den andern Kunstgattungen, wo Musik mit dem gesprochenen Wort in unmittelbare innige Verbindung tritt — vom Lied bis zur Oper — gestaltet sich die Rolle der Musik anders. Darüber im Kapitel „Unterstützte Musik". —

Die Möglichkeit, Musik als unterstützenden Faktor andern Künsten zuzugesellen, wird sonst nur gelegentlich ausgenützt. Doch war die mehr nebensächliche Rolle, die ihr in manchen Theaterstücken zufällt (ich denke an Sommernachtstraum, an Peer Gynt), doch nicht gering genug, um nicht auch hervorragende Komponisten zur Aufgabe zu reizen, auch auf diesem Gebiet etwas Unvergängliches zu schaffen. — Was endlich die Verbindung von Musik mit Malerei betrifft, so werden an manchen Orten sogenannte komponierte Gemälde vorgeführt, d. h. klassische Bilder in Reproduktion mit hierzu angepaßter Musik, womit begabten Komponisten vielleicht ein neues Feld ihrer Tätigkeit eröffnet wird, da der Gedanke, Malerei und Musik gleichzeitig wirken zu lassen, gewiß nicht von der Hand zu weisen ist. — Jedenfalls muß zur Aufnahme dieser ungewohnten Kunstmischung die Menschheit erst erzogen werden. —

3. Unterstützte Musik.

Im Gegensatz zur unterstützenden erkennen wir in der unterstützten Musik eine wesentlich andere, höhere Kunstkategorie. Sie wird prinzipiell genau so wie absolute, selbständige Musik mit dem ästhetischen Kunstverstand aufgenommen, also kritisch betrachtet, unterscheidet sich von ihr nur dadurch, daß sie sich der Hilfe einer andern Kunst versichert hat, um mit ihr gemeinsam unsere Phantasie zu beherrschen. Alle Formen der Vokalmusik, sowie die ganze Programmusik mit ihren Bestrebungen gehört hierher.

Wie schön drückt Romain Rolland die Wirkung unterstützter Musik aus, wenn er sagt, ohne den Bogen der Worte wäre es nicht möglich, daß der Pfeil der Töne uns ins Herz dringe. Dieses Gleichnis schildert die höhere Eindringlichkeit der Musik, wenn sie sich mit dem Worte verbindet, also die höhere Wirkungskraft unterstützter Musik. Die Pfeile der Töne

in der absoluten Musik erkennt der Dichter mit richtigem Blick als zu schwach, um allein den Weg zum Herzen zu finden. Erst der Bogen der Worte schnellt sie ab und leiht ihnen die Kraft dazu. Es ist auch wirklich eine alte Erfahrung, daß Vokalmusik dem Laien leichter zugänglich ist als absolute Musik. Die Gründe hiervon liegen aber nicht allein in der Verbindung zwischen Wort und Ton, sondern auch in dem klanglichen Element: der Schönheit der menschlichen Singstimme, dem schönsten aller Instrumente. Diese, verbunden mit der Wirkung der Persönlichkeit des reproduzierenden Künstlers (vgl. das betreffende Kapitel), verleiht dem gesungenen Lied jenen hervorragenden Platz in der Reihe musikalischer Wirkungen, durch die es selbst ein Orchesterwerk in den Schatten stellen kann. In der Ehe zwischen Dichter und Komponisten ist letzterer beim Liede der Vater und gibt seinem Kinde, dem entstandenen Kunstwerk, seinen Namen und Ruhm. Wer fragt bei einem guten Liede nach dem Dichter? Es wird weltberühmt ohne ihn und oft trotz ihm. Oder sind Schuberts „Müllerlieder" etwa weniger berühmt als sein „Erlkönig" oder „Gretchen am Spinnrad"? Daß Goethe der Dichter der letzten beiden Lieder war, hat wohl nur wenig dazu beigetragen, sie uns unvergänglich zu machen. —

Man sieht also, daß in der Kunstgattung des Liedes die Wirkung des unterlegten Textwortes verblaßt vor der dominierenden Macht der Töne. —

Wesentlich anders steht die Sache bei der Oper. Man könnte hier darüber diskutieren, ob man die Gattung der Oper der unterstützenden oder der unterstützten Kunst zurechnen soll. Meiner Ansicht nach zu beiden. Es gibt Opern, deren musikalischer Gehalt, losgelöst von Text und Darstellung so sehr Besitztum des Volkes geworden ist, daß Musik hier durch ihre Schönheit an sich ihre Wirkung kundgibt. Wir werden also z. B. die Verdischen Opern oder etwa die Zauberflöte mit ihrem Reichtum an schönen Melodien, die längst Volksgut wurden, und mit ihren literarisch oft wenig bedeutenden Texten der Gattung der unterstützten Musik zurechnen, werden hingegen jene Opern, wo die Musik untermalend die Handlung begleitet, die gewöhnlich an sich schon literarischen Wert hat (ich denke an das gesamte moderne Opernschaffen, insbesondere Strauß) eher der unterstützenden Musik zurechnen müssen. Die Musik ist hier losgelöst von Handlung und Szene nicht zu denken, schmiegt sie sich doch ihr so eng und fein an, daß sie nur durch sie besteht und Berechtigung hat.

Wenn Hanslick in seinem Werk „Vom musikalisch Schönen“ richtig bemerkt, daß das musikalische und dramatische Prinzip sich in der Musik notwendig durchschneiden müssen, wenn sie auch eine Zeitlang miteinander parallel gehen, so liegen die vorhin erwähnten Opern mit ihrer loslösbaren Musik gleichsam vor, die letztgenannten jedoch hinter dieser Kreuzungsstelle.

Der Hörer erfaßt letztere Musik auch nie rein kritisch in geistigem Sinne, wie etwa ein symphonisches Kunstwerk, sondern mit dem Instinkt einer viel tieferen Bewußtseinsschicht; er erfaßt auch nie die Handlung als Dichtung an sich und auf ihre Logik hin, sondern läßt die Oper als „Gesamtkunstwerk“ auf sich wirken. Es wäre sonst nicht möglich, daß der größere Teil des Publikums ohne vorherige Kenntnis des Textes einer Operndichtung, ohne die Möglichkeit, in dem verfinsterten Zuschauerraum sich über die Handlung aus dem Textbuch zu orientieren, ohne mehr als einen Bruchteil des Gesungenen inhaltlich zu verstehen, doch im großen und ganzen stärker genießend einem solchen Kunstwerk gegenübersteht als dem gesprochenen Drama, wo die Klarheit des gesprochenen Wortes die Handlung beherrscht.

Man wende nicht ein, daß es sich um Menschen handle, die schon wiederholt die gleiche Oper gehört haben und mit ihr vertraut sind. Diese meine ich nicht und von ihnen spreche ich im Kapitel „bekannte Musik“.

Das Begriffliche, durch das wir die Schwesterkunst der Poesie auf uns wirken lassen, tritt also bei der Oper ganz zurück, ebenso aber das rein Musikalische.

Programmusik.

Sie gehört auch in die Kategorie der unterstützten Kunst und sucht Beziehungen zu schaffen zwischen der Musik einerseits und den Gefühls- und Vorstellungswelten andrerseits. Während bei den andern Künsten bestimmte Vorstellungen es sind, die Gefühle der Lust und Unlust, der Freude, des Schmerzes in in uns hervorrufen, erzeugt Musik umgekehrt zuerst diese Gefühle, die aber ihrerseits geeignet sind, bestimmte Vorstellungen in uns zu erwecken. Diese Fähigkeit der Musik, bestimmte Vorstellungen in uns indirekt zu erzeugen, macht sich die Programmusik zunutze. Der ästhetisch gebildete musikalische Hörer bedarf dieser Hilfsvorstellungen nicht, aber andrerseits zeigt die große Verbreitung der Programmusik, daß ein Heranziehen dieser Vorstellungen eine Erhöhung des musikalischen Genusses bedeutet. In der Programmusik sehen

wir also einen Hilferuf der Musik nach Unterstützung, und diese Unterstützung sichert ihr einen neuen, weit größern Hörerkreis als absolute Musik. Gefördert wurde die Entwicklung der Programmusik gerade im 19. und 20. Jahrhundert durch die enorme Verfeinerung der Orchestertechnik, durch den größern Reichtum an Klangfarben, der eine bisher ungeahnte Differenzierung der Ausdrucksfähigkeit ermöglicht.

Die Mittel, über welche die Programmusik verfügt, um Beziehungen zum äußern Leben, zur Natur zu schaffen, sind in erster Linie tonmalerischer Art. Bestimmte Klänge, Rhythmen, melodische Wendungen ahmen rein akustisch Vorgänge nach, die wir zunächst mit dem Ohr wahrnehmen, und die durch musikalische Mittel tatsächlich darstellber sind, z. B. Pferdegetrappel, Glockengeläute, Donner, Schnurren des Spinnrads u. a. Aber auch optische Phänomen (Blitz, Sonnenaufgang und -untergang usw.) können durch vikariierende Gehörsempfindungen leicht illustriert werden.

Bei diesen tonmalerischen Mitteln ist die Programmusik nicht stehengeblieben. Sie hat auch durch Tonsymbolik Beziehungen der Musik zur Außenwelt künstlich erzeugt, die bei der Programmusik ebenso Verwertung finden als rein tonmalerische Elemente. Eine solche Tonsymbolik ist es, wenn z. B. Liszt im ersten Satz seiner Faust-Symphonie den Charakter des grübelnden Faust durch zerlegte übermäßige Dreiklänge schildern will, oder wenn Strauß in seinem „Also sprach Zarathustra“ mit dem feierlichen Schritt c g $\bar{c}$ beginnend auf das Symbol des Welträtsels hindeutet. Solche musikalische Bildungen weisen nicht auf akustische oder überhaupt auf sinnlich wahrnehmbare Naturvorgänge, es sind vielmehr reine Gedanken-Vorstellungen, die dann in den Tönen ihr treffendes Gegenbild finden, wenn dieselben eine analoge Vorstellung in uns zu erwecken geeignet sind. Wie weit die Fähigkeit der Töne jedoch geht, solche Vorstellungen assoziativ zu erzeugen, darüber hat bereits Hanslick in seinem Werk „Vom musikalisch Schönen“ ganz richtig geurteilt, wenn er sagt, daß es die Fähigkeit der Musik nicht ist, auf die Substantiva mit Bestimmtheit hinzuweisen, welche einer Vorstellung entsprechen. Wohl aber vermag sie ganz allgemein das dem Substantivum beigegebene Adjektivum schildernd zu umfassen. Das Substantivum selbst kann uns nur das der Programmusik hinzugefügte Programm verraten. So hat also die Programmusik die Aufgabe, von dem durch die Musik selbst gegebenen Adjektivum auf das von der Musik darzustellende

Substantivum hinzulenken. Was für reine Programmusik gilt, gilt z. B. auch für die von gleicher Tendenz erfüllten Opernvorspiele Wagners. Wir werden etwa den Charakter der Musik im Vorspiel von Lohengrin als hell, rein, verklärt bezeichnen (Adjektiva), daß aber das Substantiv „Der Gral" der Mittelpunkt jenes Kreises ist, in den Wagner uns zu bannen sucht, das wird nur der wissen, der die Oper kennt.

Ebenso werden wir den Charakter des Tristan-Vorspiels als sehnsuchtsvoll und leidenschaftlich wohl erkennen, ohne jedoch zu ahnen, daß darin das Schicksal einer Liebe seinen Ausdruck findet.

Die Neigung der Menschen, sich durch Musik mit Hilfe eines Programms auf ganz bestimmte Vorstellungen hinlenken zu lassen, ist begreiflich, wenn man bedenkt, daß dies das „Verständnis" eines Kunstwerks erleichtert, oder besser gesagt, den Genuß desselben erhöht. Dieser Neigung sind Komponisten aller Zeiten stets entgegengekommen, und seit es überhaupt mehrstimmige Musik gibt, spielt Programmusik eine gewisse Rolle, die allerdings erst im 19. Jahrhundert, mit Berlioz, Liszt und Strauß so bedeutend wird, daß manche Musiker in der Programmusik die einzige Zukunft der Musik sehen. — Wir können in den programmatischen Bestrebungen der verschiedenen Komponisten mehrere Grade beobachten, und gehören in diesem Sinne bereits Werke hierher, die durch irgendwelche Titelüberschriften bestimmte Vorstellungen erwecken. Solche Stücke sind auch als absolute Musik verständlich, da sie allgemeinen ästhetischen Formgesetzen folgen. Das Programm ist also entbehrlich. Hierher kann man z. B. Schumanns Kinderszenen rechnen, die als Brücke zwischen echter Programmusik und absoluter Musik unvergängliche Bedeutung erlangt haben, ferner Beethovens Pastoral-Symphonie, die bereits als echte Programmusik angesehen werden kann. Ebenso gibt es symphonische Dichtungen oder Ouvertüren (z. B. Orpheus von Liszt, Ouvertüren von Mendelssohn), die zwar einen Titel tragen, aber auch ohne diesen Titel musikalisch ohne weiteres verständlich bleiben. Als extremen Gegensatz hierzu kann man einen Teil jener symphonischen Dichtungen von Liszt und Strauß (Bergsymphonie, Hamlet von Liszt, Don Quixote, Also sprach Zarathustra von Strauß) ansehen, die ohne genaue Bezugnahme auf das unterlegte Programm für den Hörer absolut unverständlich bleiben. In der Mitte zwischen beiden Extremen liegen jene Werke, die zwar dem Programm zulieb die klassische Form aufgegeben haben, aber

trotzdem rein musikalisch verständlich sind (Berlioz: Symphonie phantastique, Liszt: Mazeppa, Strauß: Italien). Im allgemeinen wird bei Werken, die ohne Programm verständlich sind, aber doch eines besitzen, durch dasselbe gleichsam eine Parallele zum Kunstwerk gezogen. Solcher Parallelen kann es natürlich mehrere geben, und wenn das Programm eine einzige bestimmte dem Hörer gibt, so kommt es ihm damit entgegen, der sich der Mühe enthoben sehen will, die Parallele erst selbst zu finden.

Wenn Mahler zu seinen Symphonien, die gewiß auch ohne Programm verständlich sind, kein Programm gegeben hat, so wollte er dem Hörer je nach seiner Phantasie und Neigung die Freiheit lassen, sich sein eigenes Gegenbild zur Musik zu schaffen. Freilich wünscht der Hörer eher in bestimmte Bahnen gelenkt zu werden, als sich den Weg erst selbst suchen zu müssen, den seine Phantasie gehen soll. — Diesen Wunsch des Hörers unterstützen oft schon bloße Titel, die Klavierstücken vorangestellt sind und die an der unerklärlichen Verbreitung musikalisch ganz minderwertiger Stücke Schuld tragen. Ich denke hierbei z. B. an Klavierstücke wie „Das Gebet einer Jungfrau", „Die Klosterglocken", „Das Erwachen des Löwen" und entnehme aus Klauwells „Geschichte der Programmusik", daß das erstgenannte Stück bis 1860 bereits in 30 Verlagen erschienen war und sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts einer Verbreitung erfreute, die sogar Beethovens Sonaten nie erreichten.

4. Banale Musik.

Wenn ich weiterhin auf die Frage: „Wie lieben wir die Musik?", die banale Musik als eine besondere Kategorie von Kunst aufstelle, so habe ich dabei natürlich nicht den Musiker, den feingebildeten Musikfreund, den kultivierten Hörer im Auge, sondern den Durchschnittshörer aus dem Volke, für den banale Musik eigentlich die einzige Form ist, in welcher Töne ihn überhaupt ansprechen. Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, welche Rolle heute noch der sogenannte Gassenhauer spielt, welche Geschäfte mit einem „Schlager", sei es mit oder ohne Text, zu machen sind und wie gering im Vergleich hierzu der Kreis jener Interessenten ist, der für ernste Musik in Betracht kommt. Bei der Analyse der Ursachen für diese auffallende Erscheinung sind mehrere Momente ins Treffen zu führen:

a) Leichte Musik ist rhythmisch prägnanter als ernste, auch wenn sie nicht ausgesprochen Tanzmusik ist, und daß solche Musik ganz andere Elemente im Hörer anregt, besonders das der Mitbewegung, wurde schon im Kapitel über Rhythmus auseinandergesetzt.

b) Banale Musik ist in formaler, harmonischer und metrischer Beziehung nach den denkbar einfachsten Grundsätzen aufgebaut und dadurch von vornherein klar. Ihre rein ornamentale Einfachheit ist also mit eine Vorbedingung für ihre Verständlichkeit.

c) Sie enthält im großen und ganzen mehr oder weniger abgebrauchte Wendungen, stellt demnach den Hörer niemals vor die Unbequemlichkeit des „Novum", wird also ebenso leicht aufgenommen, wie wir alles Gewohnte leicht aufnehmen im Gegensatz zum Ungewohnten.

d) Sie erspart dem Hörer jene Tätigkeit, die ich als „seelische Anstrengung" bezeichnen möchte in Analogie zur geistigen Anstrengung, die bei einem begrifflich wirkenden, höherstehenden Kunstwerk, einem Roman, einem Drama gefordert werden muß. Wenn ein Kunstwerk wie etwa Goethes Faust eine gewisse geistige Konzentration, sogar geistiges Mitschaffen voraussetzt, so erfordert in gleichem Maße Bachs Matthäus-Passion eine analoge Tätigkeit der Phantasie, welcher der Durchschnittsmann aus dem Volke nicht gewachsen ist. Ein Schundroman, ein Operettenschlager verlangen beides nicht. Sie bieten darum einen bequemeren Kunstgenuß und geben damit die Erklärung, warum die Menschen sich lieber in seichtere Gefühlssphären bannen lassen, wo Tiefe der Empfindung zur Sentimentalität, Größe und Kraft zur Brutalität, feiner Humor zur Zote wird.

5. Bekannte Musik.

Zu wenig gewürdigt ist meiner Ansicht nach die Rolle, welche „bekannte Musik" auf den Hörer ausübt. Jeder macht an sich und andern immer wieder die Erfahrung, daß Musik, die bereits ein- oder mehreremal gehört wurde, mit viel größerer Intensität auf die Phantasie einwirkt als ein für den Hörer vollständig neues Kunstwerk. Das Wiedererwecken von Erinnerungsbildern, die hinzutretende Assoziation von Vorstellungen, die sich an das frühere Hören des Musikstückes knüpft, vereinigt sich mit dem neuen Eindruck des Kunstwerkes zu einer Wirkung, die bei einem erstmaligen Hören deshalb nie erreicht werden kann, weil dann die beiden erstgenannten Faktoren fehlen.

Die Menschen suchen die Gelegenheit zu diesem Wiedererwecken der Erinnerungsbilder viel mehr als die Gelegenheit zum Anhören neuer unbekannter Musik. Wie wäre es sonst

etwa erklärlich, daß dieselbe Oper immer wieder demjenigen ein Erlebnis bedeutet, der bereits jede Note aus ihr kennt? — In der dramatischen Kunst wird man analoge Wünsche nach wiederholtem Hören nicht in diesem Grade ausgesprochen finden. Daß sich gleiche Erinnerungsbilder mit denselben Musikstücken immer wieder gern verknüpfen, kann jeder oft genug an sich selbst erfahren. Ein Tonstück, in einem bestimmten Zustand, an einer bestimmten Örtlichkeit gehört, ruft bei erneuerter Reproduktion immer wieder gern die Erinnerung an denselben Zustand, dieselbe Örtlichkeit hervor. Darauf gründen sich viele starke Wirkungen der Musik, die also nicht dem Kunstwerk selbst eigen sind, sondern auf zufälligen Beziehungen beruhen.

Wenn einerseits die Tatsache feststeht, daß die Wirkung von Musik bei öfterem Hören sich steigert, so ist andrerseits nicht das unmittelbar wiederholte Hören gemeint, welches den Eindruck stets abschwächt. Man kann es täglich im Konzertsaale beobachten, wie die Wirkung eines vom Publikum zur Wiederholung verlangten Liedes oder Instrumentalstückes das zweitemal weit hinter der ersten zurückbleibt, eine Erfahrung, die jedoch kaum beachtet wird, da Künstler und Hörer sich in dem Wunsche nach Wiederholung stets wiederfinden. —

Man kann die Wirkung, die bekannte Musik auf den Hörer ausübt, mit dem Fahren in einem ausgefahrenen Geleise vergleichen, und diesem das Fahren auf einem unbekannten holprigen Wege gegenüberstellen, den unsere Phantasie in jenen Fällen zu beschreiten hat, wo sie unbekannte Musik aufnimmt.

6. Entfernte Musik.

Wer schon jemals gedämpfte (entfernte) Musik gehört hat, wird über die von ihr ausgehende wohltuende Wirkung erstaunt sein. Wir begegnen dieser Wirkung im täglichen Leben zufällig oder absichtlich. Zufällig etwa dann, wenn wir Kammermusik, am schönsten Streichquartett hinter geschlossenen Türen oder aus der Ferne oft absichtslos vernehmen, und dann von der Klangwirkung regelmäßig enttäuscht sind, sobald die dämpfende Scheidewand uns nicht mehr trennt; oder etwa dann, wenn ein Sänger oder eine Sängerin uns ein Lied mit leiser Stimme markiert, um es dann mit voller Stimme zu wiederholen.

Absichtlich dann, wenn bei größern Werken Fernchöre oder Fernorchester aufgestellt sind oder wenn die zauberhafte Klangwirkung des Fernwerks einer guten Orgel uns überrascht.

In allen diesen Fällen wird die starke Wirkung durch drei Umstände erzeugt:

1. Durch Dematerialisierung des Tones, der bei keinem Instrument frei von Nebengeräuschen (bei Streichern: Kratzen des Bogens) durch Abschwächung dieser Nebengeräusche sofort edler erscheint. 2. Durch regere Beschäftigung unserer Phantasie, die bei entfernter oder gedämpfter Musik viel stärker zur „Ergänzung" herangezogen wird.

3. Durch die Verbindung der entfernten Musik mit dem Begriff des Improvisierten und Unvorhergesehenen. Jeder, der mit Kunst welcher Art immer auf Menschen Eindruck zu machen gewohnt ist, weiß, um wie viel größer dieser Eindruck wird, wenn das Gebotene improvisierten Charakter trägt.

Ganz abgesehen von allen bisher genannten, größtenteils im Kunstwerk selbst begründeten Wirkungen muß noch zweier accessorischer Momente gedacht werden, die außerhalb des Kunstwerks liegend diesem zu erhöhter Wirkung verhelfen: das ist die Gewalt der künstlerischen reproduzierenden Persönlichkeit und der Einfluß der Massenpsyche.

a) Die reproduzierende Persönlichkeit.

Der Solist weiß wohl, daß er im Reiche der Tonkunst König sein kann. Er kann dies sein unabhängig vom Kunstwerk, unabhängig vom Element des Klanges (als Sänger, Geiger usw.), nur durch die Gewalt seiner Persönlichkeit. Die Menschen, die ihm zu Füßen liegen, die sich um ihn drängen, streben erst in zweiter Linie nach dem Kunstwerk, das durch ihn zum Leben erweckt wird, die suggestive Kraft seiner Persönlichkeit ist es, die die Massen anzieht, sie im Banne hält und bezwingt. Was versteht man unter dieser suggestiven Kraft der Persönlichkeit? Man versteht darunter die Fähigkeit, andern Menschen seinen Willen aufzuzwingen, so daß dieselben das reproduzierte Kunstwerk ebenso erleben als der ausübende Künstler selbst. Ausgerüstet mit dieser geheimnisvollen Gabe, die auch außerhalb der Kunst gewissen Menschen eigen ist, vermittelt er uns das Kunstwerk in höherem Sinne als dem der einfachen Wiedergabe — er wird zum neuen Schöpfer desselben. Ihm verdanken wir zum großen Teil die Erziehung der breiten Volksmassen zu edler Musik. Hunderte und Tausende aus dem Volk würden vielleicht nie ein Lied von Schubert, ein Instrumentalwerk von Beethoven oder Brahms kennen und lieben lernen, wenn sie nicht

angelockt durch den Ruf und die Persönlichkeit des interpretierenden Künstlers dazu gelangten, es anzuhören. Freilich bleibt der Nachteil nicht aus. Der reproduzierende Künstler sieht sich dadurch in den Mittelpunkt gestellt und betrachtet sich nicht mehr als den Vermittler des Kunstwerks, wie es ursprünglich sein sollte, sondern betrachtet dasselbe als den Vermittler seiner Persönlichkeit. Da durch ein Kunstwerk, das der Hörer schon kennt, diese Vermittlung viel leichter wird (s. Abschnitt: „Bekannte Musik"), lieben es bekanntlich die großen Solisten, immer wieder dieselben Stücke ihrem Publikum vorzuführen, und vermeiden alles, was die Aufmerksamkeit von ihnen auf das Kunstwerk selbst ablenken könnte. Die Voraussetzung für die tiefere Wirkung des reproduzierenden Künstlers ist aber, daß er innerlich das selbst empfinde, was er wiedergibt. Denn dieses eigene Empfinden ist Grundbedingung für seine Übertragung auf den Hörer. Aber auch selbst dann muß nicht notwendigerweise der Kontakt mit dem Hörer erfolgen, denn auch in letzterem kann das Hindernis dafür liegen. Tritt der Kontakt aber ein, so spürt dies der Künstler unfehlbar wie das Auftreten eines beglückenden warmen Stroms.

Die Wirkung der Wiedergabe eines Künstlers, losgelöst von seiner Persönlichkeit gleicht der Wirkung einer Photographie im Verhältnis zur Wirklichkeit. Eine solche von der Persönlichkeit losgelöste Wiedergabe kann man z. B. jederzeit in der Phonola *) erhalten und wird über ihre Wirkung nicht im Zweifel sein. Trotz getreuester Reproduktion bleibt der Effekt der einer blassen Photographie.

Wenn ich das Element der Persönlichkeit hier getrennt heraushebe, so geschieht dies in dem Bewußtsein, daß es in der Praxis mit dem Element des Klanges und mit dem der massenpsychologischen Wirkung (s. nächster Abschnitt) eigentlich untrennbar verknüpft ist. Ein Sänger mit einer Durchschnittsstimme, ein Geiger mit einem mittelmäßigen Ton wird eben kaum zur Persönlichkeit heranwachsen können, die für uns zur anziehenden Kraft wird.

b) Die Massenpsyche.

Der Konzertbetrieb seit Beginn des 19. Jahrhunderts, der in allen großen Städten immer mächtigere Dimensionen annimmt,

*) Das Grammophon kann infolge seiner Nebengeräusche derzeit noch nicht als naturgetreues Reproduktionsmittel in Betracht kommen.

hat für die Menschen, die zur Musik in Beziehung zu treten suchen, ein neues Moment geschaffen, das mit der vom Kunstwerk ausgehenden Wirkung eigentlich nichts zu schaffen hat und doch dieselbe wesentlich erhöht.

Daß die Menschen in ihrem Geselligkeitstrieb es lieben, in großen Massen vereinigt Musik in sich aufzunehmen, hat, abgesehen von der Möglichkeit, auf diese Weise allein am leichtesten zum Genuß des Kunstwerks zu kommen, auch seinen Grund darin, daß ihnen die Wirkung, die von der Massenpsyche ausgeht, instinktiv erwünscht ist. Es ist, wie wenn eine große Anzahl kleiner Funken sich zu einer mächtigen Energie vereinigte, die dann ihrerseits wieder eine zündende gewaltige Flamme erzeugt. In dieser Flamme, nach der wir uns sehnen, wie die Motten nach dem Licht, in der wir uns selbst verzehren, in ihr finden wir jene Wärme, die uns die Kunst losgelöst vom Zauber der Massenpsyche nicht geben könnte. Nun gibt es aber auch eine Gruppe musikalisch höher veranlagter Menschen, welchen Musik erst dann das Höchste bedeutet, wenn sie bei Abblendung aller äußern Reize einsam und in sich versunken dieselbe genießen. Man braucht dabei nicht gleich an König Ludwig von Bayern zu denken, der die Wagnerschen Opern allein für sich aufführen ließ, es gibt genug Menschen, die dem öffentlichen Konzertgetriebe abhold in stiller Häuslichkeit den größern Genuß empfangen als im hellerleuchteten prunkvollen Saal unter festlich geschmückten Menschen. Diese Gruppe repräsentiert jedoch nicht den Typus des Musikliebhabers: Für diesen bedeutet die Aufführung des Kunstwerks ein Fest, und Feste feiert man nicht in der Einsamkeit.

Schlußwort.

Der Leser, der meinen Gedankengängen bisher gefolgt ist, wird vielleicht den Vorwurf erheben, daß ich in vorliegender Broschüre allzu summarisch verfahren bin, daß ich in gewisser Hinsicht über Anführung von Kapitelüberschriften und Schlagworten, sowie einfache Registrierung von Tatsachen nicht hinausging, während doch vieles davon eine eingehendere Behandlung erheischen würde. Ich weise diese Vorwürfe nicht als unberechtigt zurück, behalte mir vielmehr vor, über alle die hier angeregten Fragen in einem umfassenden Werke ausführlich zu sprechen,

glaube aber wenigstens, soweit dies im Rahmen einer so kleinen Broschüre möglich war (deren Umfang ich nicht überschreiten wollte), dem musikkundigen Leser Anregungen gegeben zu haben, die ihm über manche im musikalischem Alltag vorkommende Phänomene Aufschluß geben, andrerseits ihn selbst dazu veranlassen mögen, tiefer in diesen Dingen zu schürfen. —

Wien, Juli 1924.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 797 7